Próximo lançamento
IJnguagem e Mito
Ernst Cassirer

Quer questione a escritura literária ou o motivo estruturalista, nò campo da crítica, das ciências do homem ou da filosofia, apelem por uma leitura configurante aNietzsche ou a Freud, a Husscrl ou Heidcgger,' a Artaud, Bataille, Fpucault, Jabès, Lcvinas, os ensaios aqui reunidos têm todos um só c " "
oculto entre a escritura e a A escritura e a diferença /

debates

A ESCRITURA E A DIFEREN

debates
debates
debates

A DIFERENÇA

Título do original francês:
Wciriiwe el h ilijjérawe

2ª edição

EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 - São Paulo - SP - Brasil
Fone: (011) 885-8388
Fax: (011) 885-6878
1995

SUMÁRIO

FORÇA E SIGNIFICAÇÃO

> **É possível que desde Sófodes todos nós sejamos selvagens tatuados. Mas na Arte existe alguma outra coisa além da retidão das linhas e do polido das superfícies. A plástica do estilo, não é tão ampla como toda a idéia... Temos coisas demais para as formas que possuímos.**
>
> (FLAUBERT, *Préface à Ia rie d'écrivain)*

1

-. Se um dia a invasão *estruturaíhta* batesse em retirada, abandonando suas obras e seus sinais nas plagas da nossa civilização, tornar-se-ia um problema para o

historiador das idéias. Talvez mesmo um objeto. Mas o historiador cometeria um erro se assim fizesse: o próprio gesto de a considerar como um objeto o levaria a esquecer o seu sentido, e que se trata antes de mais nada de uma aventura do olhar, de uma conversão na maneira de questionar todo o objeto. Os objetos históricos — os seus — em especial. E entre eies, muito insólita, a coisa literária.

Por analogia: que, em todos os seus domínios, por todos os caminhos e apesar de todas as diferenças, a reflexão universal receba hoje um impulso espantoso de uma inquietação sobre a linguagem — que só pode ser uma inquietação da linguagem e na própria linguagem —, eis um estranho concerto cuja natureza consiste em não poder ser apresentado em toda a sua superfície como um espetáculo para o historiador, se por acaso este tentar reconhecer nele a marca de uma época, a moda de uma estação ou o sintonia de uma crise. Qualquer que seja a pobreza do nosso saber a esse respeito, é certo que a pergunta sobre o sinal é ela própria algo mais ou algo menos, em todo caso, diferente, de um sinal dos tempos. Sonhar reduzi-la a isso é sonhar com a violência. Sobretudo quando esta questão, histórica num sentido insólito, se aproxima de um ponto em que a natureza puramente assinaladora da linguagem parece muito incerta, parcial ou inessencial. Facilmente nos concederão que não é acidental a analogia entre a obsessão estruturalista e a inquietação da linguagem. Jamais se poderá, portanto, por uma reflexão segunda ou terceira, submeter o estruturalismo do séc. XX (em especial o da crítica literária, que participa vivamente do concerto(ao objetivo colocado por um crítico estruturalista em relação ao séc. XIX: contribuir para uma "história futura da imaginação e da sensibilidade" '. Também não se poderá reduzir a .virtude fascinadora contida na noção de estrutura a'um fenômeno

(I) Em o *Unhers imaginaire de Mallarmi* (p. 30, nota 27), J.-P. Richard escreve com efeito: "Ficaríamos felizes se o nosso trabalho tivesse podido oferecer alguns materiais novos para essa história futura da imaginação e da sensibilidade, que ainda não existe para o séc. XIX, mas que prolongará sem dúvida os trabalhos de Jean Rousset sobre o barroco, de Paul Hazard sobre o séc. XVIII, de André Monglond sobre o pre-romantismo".

de moda[2], exceto se se tratar de reexaminar e de levar a sério, o que é sem dúvida o mais urgente, o sentido da imaginação, da sensibilidade e da moda. De qualquer maneira, se alguma coisa há no estruturalismo que esteja relacionada com a imaginação, a sensibilidade ou a moda, no sentido corrente destes termos, não será nunca essencial. A atitude estruturalista e a nossa postura hoje perante a linguagem ou na linguagem não são unicamente momentos da história. Antes espanto pela linguagem cemo origem da história. Pela própria historicidade. É também, perante a possibilidade da palavra, e sempre já dentro dela, a repetição finalmente confessada, finalmente alargada às dimensões da cultura mundial, de uma surpresa sem medida comum com qualquer outra e com a qual se agitou aquilo que se cestuma denominar pensamento ocidental, esse pensamento cujo destino consiste muito simplesmente em aumentar o seu domínio à medida que o Ocidente diminui o seu. Pela sua intenção mais interior e como qualquer questão sobre a linguagem, o estruturalismo escapa deste modo à clássica história das idéias que pressupõe já a sua possibilidade, que pertence ingenuamente à esfera do questionado e nela se profere.

O fenômeno estruturalismo merecerá contudo ser . abordado pelo historiador das idéias, devido a toda uma zona irredutível de irreflexão e de espontaneidade, devido à sombra essencial do não-declarado. Bem ou mal abordado. Merecê-lo-á tudo o que neste fenômeno não é transparência para si da questão, tudo o que, na eficácia de um método, pertence à infalibilidade atribuída aos sonâmbulos e outrora ao instinto, acerca do qual se-dizia que era tanto mais seguro quanto mais cego.

(2) *"Estrutura,* nota Kroeber na sua *Anthropology* (p. 325), parece ser apenas a fraqueza perante uma palavra cuja significação está perfeitamente definiJa mas que de repente, e por alguns decênios, se reveste de um sedução de- moda — tal como a palavra "aerodinâmico" •— tendendo a ser aplicada indiscriminadamente, enquanto dura a sua voga, por causa do prazer provocado pelas suas consonâncias". \

Para apreender a necessidade profunda que se esconde sob o fenômeno, aliás incontestável, da moda, é preciso primeiro operar por "via negativa": a escolha desta palavra é antes de mais nada um conjunto — estrutural, bem entendido — de exclusões. Saber por que razão se cliz ^–estrutura" é saber por que razão não se quer mais dizer *eidos,* - "essência", "forma", *Gestalt,* "conjunto", "composição", "complexo"; ^'construção", "çorrelação", '^totalidade", _I'idéia", "organismo", "estado'!, ' sistema", etc. É preciso compreender pòr que razão cada uma destas Palavras se revelou insuficiente, mas também por que razão a noção _-ïíÇStrutura.jrpntinus_A_Ptdic-Jh?X.Ç.fflPrÇX*da uma significação implícita. _1-J-deixar-se habitar.por elas:- " - —

Uiin cias dignidadcs, c das maiores, dessa ciência hu-·ᵢₙ,ia denominada história consiste em abordar por privilégio nos atos e nas instituições dos homens, a imensa região'do sonamhulismo. o *quase-tudo* que nao e a pina vigília, a acidez estéril e silenciosa da própria questão, o *quase-nada.,*

Como vivemos da fecundidade estruturalista, é demasiado cedo para chicotear nosso sonho. Nele é preciso pensar no que *poderia* significar. Talvez amanha o interprcem como um relaxamento, para não dizer um lapso, da atenção à *força,* que é tensão da própria ferça A *forma* fascina quando já nao se tem a força d- compreender a força no seu interior. Isto é, a força de criar. Eis a razão pela qual a crítica literária e estruturalista cm qualquer época, por essência e por destino. Ignorava-o, compreende-o agora, pensa-se a si^ própria no seu conceito, no seu sistema e no seu método. Sabe-se doravante separada da força da qual por vezes se vinga mostrando com profundidade e gravidade que a separação é a condição da obra e não apenas do discurso sobre a obra.[3] Explica-se assim esse tom profundo, esse *paíhos* melancólico perceptível nos gritos de triunfo da habilidade técnica ou da sutileza matemática que por vezes acompanham certas análises denominadas "estruturais". Como a melancolia para Gide, estas análises só são possíveis após uma como que derrota da força e no impulso do fervor esmorecido. No que a consciência estruturalista é a consciência pura e simples como pensamento do passado, isto é, do fato em geral. Reflexão sobre o realizado, o constituído, o *construído.* Historiadora, escática e crepuscular por situação.

(3) Sobre o lema da *separação* do escritor, ver em especial o cap. llí da introdução de J. Rousset a *Forme et Signification.* Delacroix, Diderot Balzac, Baudelaire, Mallarmé, Proust, Valéry, H. James, T.S. Eliot V Woolf, mostram aí que a separação é exatamente o contrário da impotência crítica. Ao insistirmos nesta separação entre o ato crítico e a força criadora, estamos apenas designando a mais banal necessidade de essência — outros diriam de estrutura — que se prende a dois gestos e a dois momentos. Aqui a impotência não *é* do critico mas da crítica Por vezes são confundidas. Flaubert nao deixa de o fazer Apercebcmo-nos disso ao ler o admirável conjunto de cartas, apresentado nor Genevieve Bollème com o título *Preface à la vie decrivair* ISeuil " 1953). Atento ao fato de o critico relatar em vez de criar Flaubert escreve o seguinte: "... Faz-se crítica quando nao se pode' fazer arte, do mesmo modo que se é alcaguete quando nao se pode ser policial... Plauto ter-se-ia rido de Aristóteles se o tivesse conhecido' Corncille estrebuchava sob o seu peso! O próprio Voltaire foi limitado nor Boileau! Sem VV. Schlegel muita coisa ma no drama moderno nos'teria sido poupada. E quando a tradução de Hegel estiver pronta Deus sabe onde iremos parar!" (p. 42). Graças a Deus ela não fôi terminada, o oue explica Proust, Joyce, Faulkner-e alguns outros. Talvez a diferença entre Mallarmé e estes resida na leitura de Hegel Pelo menos no fato de ter escolhido a leitura, de Hegel. De qualquer modo o cênio ainda dispõe de um momento de tranqüilidade e as traduções podem não ser lidas. Mas Flaubert tinha razão em temer Hegel- "Podemos ter esperança, a arte nao deixará de se desenvolver e de se aperfeiçoar no futuro...", mas "a sua forma deixou de -atWazer a necessidade mais elevada do espirito". 'Pelo menos quanto ào 'seu destino supremo, é para nós coisa do passado Perdeu para nós *l* sua verdade - a sua vida. Convida-nos a uma reflexão filosófica que não pretende renová-la, mas reconhecer rigorosamente a sua essência".

, Mas na estrutura não há apenas a forma, a relação e a configuração. Há também a solidariedade; e a totalidade, que é sempre concreta. Em crítica literária, a "perspectiva" estrutural é, segundo J.-P. Richard' "interrogativa e totalitária"[4]. A força da nossa fraqueza consiste no fato de a impotência separar, desvincular, emancipar. A partir de então, percebe-se melhor a totalidade, é possível o panorama, e a panorografia. O panorógrafo, imagem adequada do instrumento estruturalista, foi inventado em 1824 a fim de, segundo Littré, "obter imediatamente, numa superfície plana, o desenvolvimento da visão perspectiva dos objetos que rodeiam o horizonte". Graças ao esquematismo e a uma espacialização mais ou menos confessada, percorre-se *no plano* e mais livremente o campo abandonado pelas suas forças. Totalidade abandonada pelas suas forças, mesmo se for totalidade da forma e do sentido, pois então se trata do sentido repensado na forma, e a estrutura.é a unidade da forma e do sentido.. Poder-se-á dizer que esta neutralização pela forma constitui um ato do autor antes de ser o ato do crítico e pelo menos em certa medida — mas é de medida que se trata —. esta afirmação é correta. ' Em todo o caso, hoje declara-se mais facilmente o projeto de pensar a totalidade e um projeto como este escapa também por si próprio às totalidades *determinadas* da história clássica. Pois é um projeto de as superar. ,/Deste modo o relevo e o desenho .das estruturas tornam-sélnáis visíveis quando o conteúdo, que é a energia viva do sentido, se encontra neutralizado. Um pouco como a arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída, reduzida ao esqueleto por uma catástrofe da natureza ou da arte. Cidade não mais habitada mas também não simplesmente abandonada; antes assombrada pelo sentido e pela cultura.

***W Wnivers imaginaire de Mallarmé, p.* 14.**

Este assombramento que a impede aqui de voltar a ser natureza é talvez em geral o modo de presença ou de ausência da própria coisa na linguagem pura. Linguagem pura que gostaria de abrigar a literatura pura. objeto da crítica literária pura. Nada há portanto de paradoxal no fato de a consciência estruturalista ser consciência catastrófica, simultaneamente destruída e destruidora, *destruturante*, como o é toda a consciência ou pelo menos o momento decadente, período adequado a todo o movimento da consciência. Percebe-se a estrutura na instância da *ameaça,* no momento em que a iminência do perigo fixa os nossos olhares na abóbada de uma instituição, na pedra em que se resumem a sua possibilidade e a sua fragilidade./' Pode-se então ameaçar *metodicamente* a estrutura para melhor a perceber, não só nas suas nervuras mas também nesse lugar secreto em que não é nem ereção nem ruína mas iabilidade. Esta. operação denomina-se (em latim) *preocupar* ou *solicitar.* Em outras palavras *sacudir* com um abalo que atinge o *todo* (de *sollus,* em latim arcaico: o todo, e de *citare:* empurrar). *Â* preocupação e a solicitação estruturalistas, quando se tornamrnetódicas, apenas ganham a ilusão da liberdade técnica) Reproduzem na verdade, no registro do método, uma preocupação e uma solicitação do ser, uma ameaça histórico-metafísica dos fundamentos, É nas épocas de *deslocação* histórica, quando somos expulsos do *lugar,* que se desenvolve por si própria esta paixão estruturalista que é ao mesmo tempo uma espécie de raiva experimental e um esquematismo proíiferante. O barroquismo seria apenas um exemplo. Não se falou a seu respeito de "poética estrutural" e "baseada numa retórica"? [5] Mas também de "estrutura destroçada", de "poema retalhado, cuja estrutura aparece cm vias de destroçamento"? [6]

(5) Ver Gérard Genette, *Une poétique Smicturale;* em *Tel Quel,* 7, outono de 1961, p. 13.

(6) Ver Jean Rousset, *La liltêraiure cie Vage haroque en France.* 1. *Circe ei le paon.* Lemos aí por exemplo (p. 194) a propósito de . um caso alemão:

"O inferno é um mundo estraçalhado, uma ruína que o poema imita de perto, nesse amálgama de gritos, nesse conglomerado de suplícios desordenados, numa torrente de exclamações. A frase reduz-se aos seus elementos desconjuntados, o enquadramento do soneto quebra-se: versos demasiado curtos ou longos, quadras desequilibradas; o poema estoura..."

A liberdade garantida por este descompromisso *critico* (em todos os sentidos deste termo) é portanto solicitude e abertura para a totalidade. Mas o que nos esconde esta abertura? Não pelo que ela poderia deixar de lado e fora da vista, mas na sua própria luz? Impossível não nos interrogarmos sobre isto ao ler o belo livro de Jean Rousset: *Forme et signification, Essais sur les struetures littéraires de Corneille à Claudel.* [7] A nossa pergunta não constitui uma reação contra o que outros chamaram "habilidade" e que nos parece ser, exceto em certas ocasiões, muito mais e muito melhor. Perante essa série de exercícios brilhantes e perspicazes, destinados a ilustrar um método, é para nós mais importante fazer vir à tona uma surda inquietação, na medida em que ela não é apenas a nossa, a do leitor, mas em que parece harmonizar-se, sob a linguagem, sob as operações e as melhores descobertas deste livro, com a do próprio autor.

É certo que Rousset reconhece parentescos e filiações: Bachelard, Poulet, Spitzer, Raymond, Picon, Starobinski, Richard, etc. Contudo, apesar do ar de família, das inspirações e das homenagens de reconhecimento, *Forme et signification* parece-nos ser, sob muitos aspectos, uma tentativa solitária.

Em primeiro lugar por uma diferença *deliberada.* Diferença na qual Rousset não se isola distanciando-se, mas aprofundando escrupulosamente uma comunidade de intenção, fazendo surgir enigmas ocultos sob valores hoje aceitos e respeitados, valores modernos sem dúvida mas já tradicionais a ponto de se tornarem o lugar-comum da crítica, e portanto suscetíveis de reflexão e de desconfiança. Rousset expõe o seu propósito numa notável introdução metodológica que se tornará sem dúvida, com a introdução a *Uunivers imaginaire de Mallarmé,* uma parte importante do discurso do método em crítica literária. Ao multiplicar as referências introdutórias, Rousset não dissolve o seu propósito, antes tece uma rede que realça a sua originalidade.

(7) Edições José Cprti, 1962.

Por exemplo: que, no fato literário, a linguagem fwma um todo com o sentido, que a forma pertence ao conteúdo da obra; que, segundo a expressão de G. Picon "para a arte moderna, a obra nao e expressão mas criação",[8] são proposições que só conquistam a unanimidade graças s uma noção muito equívoca de forma ou de expressão. O mesmo acontece com a noção de *imaginação,* esse poder de mediação ou de síntese entre o sentido e a letra, raiz comum do universal e do • ular____como de todas as outras instâncias assim dissociadas —, origem obscura desses esquemas estruturais dessa amizade entre "a forma e o fundo" que torna'possíveis a obra e o acesso à unidade da obra, essa imaginação que para Kant era já em si própria uma "arte" era a própria arte que originariamente não faz distinção entre o verdadeiro e o belo: é da *mesma* imaginação que, apesar das diferenças, nos falam a *Critique de la raison pure* e a *Critique du jugement.* Arte, sem dúvida, mas "arte escondida"[9] que não se pode "expor a descoberto perante o olhar".[10] Pode-se chamar à idéia estética uma representação *inexponível* da imaginação (na liberdade da sua atividade)".[11] A imaginação é a liberdade que só se mostra nas suas obras. Estas não estão *na* natureza mas não habitam um mundo *diferente* do nosso. "A imaginação (enquanto faculdade produtiva de conhecer) tem, com efeito, um grande poder para de algum modo criar uma segunda

(S) Depois de ter citado (p. VII) esta passagem de G. Picon: "Antes da arte moderna, a obra parece a expressão de uma experiência anterior..., a obra diz o que foi concebido ou visto; de tal modo que da experiência à obra há apenas a passagem a uma técnica de execução. Para a arte moderna, a obra não é expressão mas criação: eía faz ver o que não tinha sido visto antes, ela forma em vez de refletir", Rousset acentua e esclarece: "Grande diferença e, na nossa opinião, grande conquista da arte moderna, *ou melhor da consciência que esta arte tem do processo criador..."* (sublinhamos: é do processo criador *em geral* que, segundo Rousset, tomamos *hoje* consciência). Para G. Picon, a mutação afeta a arte e não apenas a consciência moderna da arte. Noutro lugar escrevia: "A história da poesia moderna resume-se à da substituição de uma linguagem de expressão por uma linguagem de criação... a linguagem tem agora de'produzir o mundo que já não pode exprimir". *Introduction à une esthétique de la Uilérature.* 1. *Vécriyãin et son ombre,* 1953, p. 159).

(9) *Critique de la raison pure* (trad. Tremesaygues e Pacaud, p. 153). Os textos de Kant que Yamos referir — e muitos outros textos a que recorreremos mais adiante — não são utilizados por Rousset. Remeteremos diretamente para as páginas de *Forme et signification* sempre que se tratar de citações feitas pelo autor.

(10) *Ibid.*

(11) *Critique du jugement,* § 57, observação 1, trad. Gibelin, p. 157.

natureza com a matéria fornecida pela natureza real".[12] Eis a razão pela qual a inteligência não deve ser a faculdade essencial do crítico quando ele parte à procura da imaginação e do belo, "o que denominamos belo e no qual a inteligência está a serviço da imaginação e não esta a serviço da inteligência".[13] Pois "a liberdade da imaginação consiste justamente em esquematizar sem conceito".[14] Esta origem enigmática da obra como estrutura e unidade indissociável — como objeto da critica estruturalista — é, na opinião de Kant "a primeira coisa para a qual devemos dirigir a nossa atenção . Na opinião de Rousset também. Logo na primeira página, liga "a natureza do fato literário" sempre insuficientemente inquirida, ao "papel na arte dessa função capital, a imaginação", a respeito da qual "abundam as incertezas e as oposições". Esta noção de uma imaginação que produz a metáfora — ou seia tudo na linguagem, exceto o verbo *ser* — continua a ser para os críticos o que certos filósofos hoje denominam um *conceito operatório* ingenuamente utilizado Superar esta ingenuidade técnica é refletir o conceito operatório em *conceito temático.* Parece ser este um dos projetos de Rousset.

.Para apreender mais de perto a operação da imaginação criadora, é preciso portanto virarmo-nos para o invisível interior da liberdade poética. É preciso separarmo-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra. Esta experiência de conversão que instaura o ato literário (escritura ou leitura) é de uma espécie tal que as próprias palavras separação e exílio, designando sempre uma ruptura e um caminho no *interior* do mundo, não conseguem manifestá-la diretamente mas apenas indicá-la por uma metáfora, cuja analogia mereceria por si só a totalidade da reflexão. **Püís** se trata de uma saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um *não-lugar* nem um *outro* mundo, nem uma utopia nem um álibi. Criação de "um universo que se acrescenta ao universo", segundo uma expressão de Focülon citada por Rousset ÍP- H), e que só diz portanto o excesso sobre o todo,

(12) *Ibid.,* § 49, p. 133.

03) *Ibid.,* p. 72.

(14) *Ibid.,* § 35, p. 111.

(15) *Critique de la raison pure,* p. 93.

esse nada essencial a partir do qual tudo pode aparecer e produzir-se na linguagem, e acerca do qual a voz de Blanchot nos lembra com a *insistência* da profundidade que é a própria possibilidade da escritura e de uma *inspiração* literária em geral. Só a *ausência pura* — não a ausência disto ou daquilo — mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença — pode *inspirar,* ou por outras palavras *trabalhar,* e depois fazer trabalhar. O livro puro está naturalmente virado para o oriente dessa ausência que é, aquém e além da genialidade de toda a riqueza, o seu conteúdo próprio e primeiro. O livro puro, o livro em si, deve ser, pelo que nele é mais insubstituível, esse "livro sobre nada" com que sonhava Flaubert. Sonho em negativo, em cinza, origem do Livro total que foi a obsessão de outras imaginações. Esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade do seu objeto, *em torno da qual* sempre se fala. O seu objeto próprio, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada *em si* se determina ao perder-se. É a passagem à determinação da obra como disfarce da origem. Mas esta só é possível e pensável debaixo do disfarce. Rousset mostra-nos a que ponto espíritos tão diversos como Delacroix, Balzac, Flaubert, Valéry, Proust, T. S. Eliot, V. Woolf e tantos outros tinham plena consciência disso. Plena e segura, embora não pudesse por princípio ser clara e distinta, na medida em que não era a intuição de alguma coisa. Seria necessária unir a estas vozes a de Antonin Artaud, que dizia mais diretamente: "Iniciei-me na literatura escrevendo livros para dizer que não podia escrever absolutamente nada. O meu pensamento, quando tinha alguma coisa a dizer ou a escrever, era-me recusado mais do que tudo o resto. Nunca tinha idéias e dois livros muito curtos, cada um de setenta páginas, falam dessa ausência profunda, inveterada, endêmica, de qualquer idéia. São *UOmbilic des limbes e Le Pèse-nerfs..*"/^Consciência de ter algo a dizer como consciência de nada', consciência que não é a mendiga mas a oprimida do todo.^ Consciência de nada a partir da qual toda a consciência de

(16) Citado nor Blanchot em *VArche* (27-28, agosto-setembro^ de 1948, p. 133). Não é a mesma situação descrita em *Introduction à la méthode de Léonard de Virtci?*

alguma coisa pode enriquecer-sé, ganhar sentido e figura,/E surgir toda a palavra. Pois o pensamento da coisa como *o que* ela *é* confunde-se já com a experiência da pura palavra; e esta com a experiência *em si.* Ora nao exigirá a pura palavra a inscrição[17] um pouco à maneira como a essência leibniziana exige a existência e se dirige para o mundo como a potência para o ato? Se a angústia da escritura não é, não deve ser um *pathos determinado,* é porque não é èssencialmente uma modificação ou um afeto empírico do escritor, mas a responsabilidade desta *angústia,* dessa passagem necessariamente estreita da palavra na qual as significações possíveis se empurram e mutuamente se detêm. Mutuamente se detêm mas atraem-se também, provocam-se, imprevisivélmente e como que contra vontade minha, numa espécie de sobre-compossibilidade autônoma das significações, poder de equivocidade pura perante a qual a criatividade do Deus clássico ainda parece demasiado pobre. Falar mete-me medo porque nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado. E se a necessidade de se tornar sopro ou palavra aperta o sentido — e a nossa responsabilidade do sentido — a escritura aperta e constrange ainda mais a palavra.[18] A escritura é.a angústia da *ruah* hebraica sentida do lado da solidão e da responsabilidade humanas; do lado de Jeremias submetido aos ditames de Deus ("Pega um livro e nele escreverás todas as palavras que te disse") ou de Baruc transcrevendo os ditames de Jeremias, etc. (Jeremias 36-2, 4); ou ainda a instância propriamente humana da *pneumatologia,* ciência

(17) Não é ela constituída por essa exigência? Não é ela uma espécie de *representação* privilegiada dessa exigência?

(18) Angústia também de um sopro que se detém a si próprio para Poron, f»i?0V2 *e1* pam se aspirar e ?oltar à sua fonte Primeira, rorque falar é saber que o pensamento *deve* tornar-se estranho a si próprio para ser dito e exposto. Então pretende, ao dar-se, reapossar-se •°*e si.* fcis a razão pela qual sob a linguagem do escritor autênüco aque.e que pretende manter-se o mais próximo possível da origem dó A 5n«£ se5te"se0g",t0 Para retirar' Para retomar a palavra pronunciada. *P„,?£ l'Z* étainbém *isso.* Pode dizer-se da linguagem vnlgar o que reueroach diz da linguagem filosófica: "A filosofia só sai da boca ou oa Pena para imediatamente voltar à sua própria *fonte;* ela não fala peio prazer de falar (daí a sua antipatia em relação às frases vazias), rn^tr?ara n m lar' ?ara Pensar--- Demonstrar *É* muito simplesmente *zitlZ-* qu v°..°-ue á'&° é *verdadeiro;* muito simplesmente retomar a m l ^ ? *% (.Entaiisserung)* do pensamento na *fonte original* do pensa-ÍT!°- la"?e.ra nao se pode conceber a significação da demonstração oTifia -referl!;mos à significação da *linguagem.* A linguagem não é 2 cOlsa sTMa0 a *realização da espécie,* o relacionamento do eu e do Vnenfn iní?!!-"/ ? %Iepxese PtaT a espécie pela supressão do seu isolamento individual. Eis por que o elemento da palavra é o ar, o meio vital

do *pneuma, spiritus* ou *logos,* que se dividia em três partes: a divina, a angélica e a humana. É o momento em que é preciso decidir se vamos gravar o que ouvimos. E se gravar salva ou perde a palavra. Deus, o Deus de Leibniz, já que acabamos de falar dele, não conhecia a angústia da escolha entre os possíveis: era em ato que pensava os possíveis e dispunha deles como tal no seu Entendimento ou Logos; é o "melhor" que, em todos os casos, favorece a estreiteza de uma passagem que é *Vontade.* E cada existência continua a "exprimir" a totalidade do Universo. Aqui não há portanto tragédia do livro. Há apenas um Livro e é o mesmo Livro que se distribui por todos os livros. Na *Teodicéia,* Teodoro, "que se tornara capaz de enfrentar o fulgor divino da filha de Júpiter", foi conduzido por ela ao "palácio dos Destinos" onde Júpiter, que "fez (do possível) a revisão antes do começo do mundo existente", "digeriu as possibilidades em mundos", e "fez a escolha do melhor de todos", "vem por vezes visitar esses lugares para ter o prazer de recapitular as coisas e renovar a sua própria escolha com a qual não pode deixar de se congratular". Teodoro foi então introduzido numa sala "que era um mundo". "Havia uma grande quantidade de escrituras nesta sala; Teodoro não pôde deixar de se interrogar sobre o seu significado. É a história deste mundo que agora visitamos, disse-lhe a deusa. Vistes um número na testa de Sexto, procurai nesse livro o lugar que ele marca; Teodoro procurou-o e encontrou aí a história de Sexto mais longa do que a vista em resumo. Colocai o dedo na linha que quiserdes, disse-lhe Pallas, e vereis efetivamente representado com todos os pormenores o

mais espiritual *e* universal" *(Contribution à la critique de la philosophie de Hegel.* 1839, em *Manifestes philosophiques,* trad. L. Althusser, p. 22).

Mas pensaria Feuerbach que a linguagem *eterizada* se esquece a si própria? Que o ar não *é o* elemento da história se não repousar sobre a terra? A terra pesada, grave e dura. A terra que *ê* trabalhada, que é arranhada, sobre a qual escrevemos. Elemento não menos universal em que gravamos o sentido para que ele permaneça. -

Hcge! seria aqui para nós uma grande ajuda. Pois .embora pense também,^ numa metafórica espiritual dos elementos naturais, que "o ar e a essência *permanente,* puramente universal e transparente", que "a água é ... a essência *sempre oferecida e sacrificada", fogo...* a sua unidade animadora", para ele, contudo, "a *terra* é o *nó sólido* desta organização e o sujeito destas essências como de seus processos, a sua origem e o seu retorno", *fhênomênologie de Vesprit,* trad. J. Hyppolite, ir, p. 58.

O problema das relações entre a escritura e a terra é também o da possibilidade de uma tal metafórica dos elementos. Da sua origem e do seu sentido.

que a linha marca em geral. Obedeceu e viu aparecer todas as particularidades da vida desse Sexto".

Escrever não é apenas pensar o livro leibniziano como possibilidade impossível. Possibilidade impossível, limite propriamente designado por Mallarmé. A Verlaine: "Irei mais longe, direi: O Livro, persuadido de que no fundo só há um, procurado contra sua vontade por todos aqueles que escreveram, mesmo os gênios"... "a iluminar isto — que, mais ou menos, todos os livros contêm a fusão de algumas repetições completas: e mesmo seria apenas um — ao mundo a sua lei — bíblia como a simulam as nações. A diferença, de uma obra para outra, oferecendo outras.tantas lições propostas num imenso concurso pelo texto verídico, entre as épocas ditas civilizadas ou letradas". Não é simplesmente saber que o Livro não existe e que para sempre há *livros,* nos quais se destrói, antes mesmo de existir, o sentido de um mundo impensado por um sujeito absoluto; que o não-escrito e o não-lido não podem ser retomados ao sem-fundo pela negatividade serviçal de uma dialética e que, esmagados pelo "escritos demais!", é a ausência do Livro que deste modo deploramos. Não é apenas ter perdido a certeza teológica de ver toda a página se unir por si própria no texto único da verdade, "livro de razão" como outrora se dizia do diário no qual se anotava por Memória as contas *(rationes)* e as experiências, depósito de genealogia, Livro de Razão desta vez, manuscrito infinito lido por um Deus que, de maneira mais ou menos protelada, nos tivesse emprestado a sua pena. Esta certeza perdida, esta ausência da escritura divina, isto é, em primeiro lugar do Deus judeu que uma vez ou \iutra escreve ele próprio não define apenas e vagamente alguma coisa como a "modernidade". Enquanto ausência e obsessão do signo divino, comanda toda a estética e a crítica modernas. Nada há nisso que deva causar espanto: "Conscientemente ou não, diz G. Canguilhem, a idéia que o homem tem do seu poder poético corresponde à idéia que ele tem da criação do mundo e à solução que dá ao problema da origem radical das coisas. Se a noção de criação é equívoca, ontológica e estética, hão o é por acaso nem por con-

fusão."[19] Escrever não é apenas saber que pela escritura, pela ponta do estilo, não é necessário que o melhor passe, como o pensava Leibniz da criação divina, nem que essa passagem seja de *vontade,* nem que o consignado *exprima* infinitamente o universo, se lhe assemelhe e o reúna sempre. É também não poder fazer preceder absolutamente o escrever pelo seu sentido: fazer descer deste modo o sentido mas elevar ao mesmo tempo a inscrição. Fraternidade para todo o sempre do otimismo teológico e do pessimismo: nada é mais tranqüilizante, mas nada mais desesperante, nada destrói os nossos livros como o Livro leibniziano. De que viveriam *os* üvros, que seriam eles se não estivessem sozinhos, tão sozinhos, mundos infinitos e separados? Escrever é saber que aquilo que ainda não está produzido"""na letra não tem outra residência, não nos espera como *prescrição* em qualquer ***IÒT.ZÇ*** oupváioí ou qualquer entendimento divino. O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio e tornar-se naquilo que a diferir de si é: o sentido. É o que Husserl nos ensina a pensar em *A Origem da Geometria.* O ato literário reencontra assim na sua origem o seu verdadeiro poder. Num fragmento do livro que projetava consagrar à *Origem da verdade,* Merleau-Ponty escrevia: "A comunicação em literatura não é simples apelo do escritor a significações que fizessem parte de um *a priori* do espírito humano: muito pelo contrário suscita-as nele por afração ou por uma espécie de ação oblíqua. No escritor o pensamento^ não dirige a linguagem do lado de fora: p escritor é ele^ próprio como um novo idioma que se constrói..."[20]. Noutro lugar dizia: "As minhas palavras surpreendem¬-me a mim próprio e me ensinam o meu pensamento".[21]

É por ser *inaugural,* no sentido jovem deste termo, que a escritura é perigosa e angustiante. Não sabe aonde vai, nenhum sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro. Contudo só é caprichosa por covardia. Não há portanto seguro contra esse risco. A escritura é para o escritor, mesmo se não for ateu, mas se for escritor, uma navegação primeira e sem Graça. Referir-se-ia S. João Crisóstomo ao escritor? "Seria preciso que não tivéssemos necessidade do auxílio da escritura, mas que a nossa vida se oferecesse tão pura que a graça do espírito substituísse os livros na nossa alma e se gravasse nos nossos corações como a tinta nos livros. É por termos repelido a graça que é preciso empregar o escrito o qual é uma segunda navegação".[22] Mas postas de lado toda a fé ou segurança teológica, a experiência de *secundariedade* não resultará desse redobramento estranho pelo qual o sentido constituído — escrito — se dá como *lido,* prévia ou simultaneamente, em que o outro lá está a vigiar e a tornar irredutível á ida e a volta, o trabalho entre a escritura e a leitura? O sentido não está nem antes nem depois do ato. O que denominamos Deus, que afeta de secundariedade toda a navegação humana, não será esta passagem: a reciprocidade diferida entre a leitura e a escritura? Testemunha absoluta, terceiro como diafaneidade do sentido no diálogo em que o que se começa a escrever é já lido, o que se começa a dizer é já resposta. Ao mesmo tempo criatura e Pai do Logos. Çircularidade e tradicionalidade do Logos. Estranho labor de conversão e de aventura no qual a graça só pode estar ausente. :

A anterioridade simples da Idéia ou do "desígnir interior", em relação a uma obra que simplesmente a exprimiria, seria portanto um preconceito: o da crítica tradicional que se denomina *idealista.* Não é por acaso que a teoria — desta vez poder-se-ia dizer a teologia — deste preconceito desabrocha no Renascimento. Como tantos outros, ontem ou hoje, Rousset ergue-se sem dúvida contra esse "platonismo" ou "neoplatonismo". Mas não esquece que, se a criação pela "forma fecunda em idéias" (Valéry) não é pura transparência da expressão, é contudo e simultaneamente revelação. Se a criação não fosse revelação, onde estaria a finitude do escritor e a solidão da sua mão abando-

(19) "Refléxions sur la création artistique selon Alain", na *Revue de Métaphysique et de Morale* (abril-junho de 1952), p. 17,1.' Esta análise deixa ver perfeitamente que o *Systhne des Beaux-Arts,*'escrito durante a Primeira Guerra Mundial, faz mais do que anunciar os temas aparentemente mais originais da estética "moderna". Em especial por um certo antiplatonismo que não exclui, como o demonstra G. Canguilhem, uma concordância profunda com Platão, para além do platonismo "encarado sem malícia".

(20) Este fraumento está publicado na *Revue de Métaphysique et de Morale* (outubro-dezembro de 1962, p. 405-7). ....

Í21) *Problèmes actttelsjfe Ia phênoménologie, p. 97.* .

(22) *Comentário sobre 'S. Mateus.*

nada por Deus? A criatividade divina seria recuperada num humanismo hipócrita. Se a escritura é *inaugural,* não é por ela criar, mas por uma certa liberdade'absoluta de dizer, de fazer surgir o já lá no seu signo, de proceder aos seus augúrios. Liberdade de resposta que reconhece como único horizonte o mundo-história e a palavra que só pode dizer que: o ser sempre começou já. Criar é revelar, diz Rousset que não volta as costas à crítica clássica. Compreende-a e dialoga com ela: "Segredo prévio e desvendamento desse segredo pela obra: vemos conciliarem-se de certo modo a antiga e a nova estética, podendo esse segredo preexistente corresponder à Idéia dos Renascentistas, mas destacada de todo neoplatonismo".

Este poder revelador da verdadeira, linguagem literária como poesia é na verdade o acesso à palavra livre, aquela que a palavra "ser" (e talvez o que visamos com a noção de "palavra primitiva" ou de "palavra-princípio" (Buber)) liberta das suas *funções* sin.alizadoras. É quando o escrito está *defunto* como signo-sinal que nasce como linguagem; diz então o que é, por isso mesmo só remetendo para si, signo sem significação, jogo ou puro funcionamento, pois deixa de ser *utilizado* como informação natural, biológica ou técnica, como passagem de um sendo a outro ou de um significante a um significado. Ora, paradoxalmente, só a inscrição — embora esteja longe de o fazer sempre — tem poder de poesia, isto é, de invocar a palavra arrancando-a ao seu sono de signo. Ao consignar a palavra, a sua intenção essencial e o seu risco mortal consistem em emancipar o sentido em relação a todo o campo da percepção atual, a esse compromisso natural no qual tudo se refere ao afeto de uma situação contingente. Eis por que a escritura jamais será a simples "pintura da voz" (Voltaire). Cria o sentido ao ccnsigná-lo, ao confiá-lo a uma gravura, a um sulco, a um relevo, a uma superfície que pretendemos que seja transmissível ao infinito. Não que pretendamos isso sempre, não que tenhamos sempre pretendido isso; e a escritura como origem da historicidade pura, da tradicionalidade pura, nada mais é senão o *telos* de uma história da escritura, cuja filosofia estará sempre para vir. Quer este projeto dè tradição infinita se realize quer não, é preciso reconhecê-lo e respeitá-lo no seu sentido de projeto. Poder fracassar sempre é a marca da sua pura finitude c da sua pura historicidade. Se o jogo do sentido pode ultrapassar a significação (a sinalização) sempre contida nos limites regionais da natureza, da vida, da alma, essa superação é o momento do querer-escrever. Só se compreende o querer-escrever a partir de um voluntarismo. O escrever não é a determinação ulterior de um querer primitivo. O escrever desperta ao contrário o sentido de vontade da vontade: liberdade, ruptura com o meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade. Querer-escrever e não desejo de escrever, pois não se trata de afecção mas de liberdade e de dever. Na sua relação ao ser, o querer-escrever pretenderia ser a única saída para fora da afecção. Saída apenas visada e ainda com uma visada que não tem a certeza de ser possível a salvação nem de ela estar fora da afecção. Ser afetado é ser finito: escrever seria ainda usar de manha em relação à finitr.Je, e querer atingir o ser fora do sendo, o ser que não poderia ser nem afetar-me *ele próprio.* Seria querer esquecer a diferença: esquecer a escritura na palavra presente, tida como viva e pura.

Na medida em que o ato literário procede em primeiro lugar deste querer-escrever, é na verdade o reconhecimento da pura linguagem, a responsabilidade perante a vocação da palavra "pura" que, uma vez ouvida, constitui o escritor como tal. Palavra pura acerca da qual Heidegger diz que não pode ser pensada "na retidão da sua essência" á partir do seu "caráter-de-signo" *{Zeichencharakter),* "nem talvez mesmo do seu caráter-de-significação" *(Bedeutungscharakter).*[23]

Não nos arriscaremos deste modo a identificar a obra com a escritura originária em geral? A dissolver a noção de arte e o valor de "beleza" com os quais em geral se distingue o literário da letra em geral? Mas talvez, ao retirarmos a especificidade ao -valor estético, liberemos pelo contrário o belo. Haverá uma especificidade do belo e ganharia este alguma coisa com ela?

Rousset pensa que sim. E é contra a tentação de desprezar esta especificidade (tentação que seria a de G. Poulet, por exemplo, que "pouco se interessa

(23) *Lettre sur Vhumànisme,* p. 60.

pela arte")[24] que se define, pelo menos teoricamente, o estruturalismo característico de J. Rousset, mais próximo neste ponto de L. Spitzer e de Raymond, e preocupado com a autonomia formal da obra, "organismo independente, absoluto, que se basta a si próprio" (p. XX). "A obra é urna totalidade e sempre ganha em ser sentida como tal" (p. XII). Mas, uma vez mais, a posição de Rousset é aqui de um equilíbrio difícil. Sempre atento ao fundamento unitário da dissociação, contorna efetivamente o perigo "objetivista" denunciado por Poulet, dando uma definição da estrutura que não é puramente objetiva ou formal; ou pelo menos não separando do princípio a forma e a intenção, a forma e o próprio ato do escritor: "Chamarei "estruturas" estas constantes formais, estas ligações que revelam um universo mental e que cada artista reinventa conforme as suas necessidades" (p. XII). A estrutura é na verdade a unidade de uma forma e de uma significação. É certo que às vezes a forma da obra, ou a forma enquanto obra, é tratada *como se* não tivesse origem, como se, também na obra-prima (e Rousset só se interessa pelas obras-primas), o destino da obra não tivesse história. Não tivesse história intrínseca. E nesse ponto que o estruturalismo parece muito vulnerável e que, por toda uma dimensão — que está longe de a cobrir inteiramente —, a tentativa de Rousset corre também o risco de platonismo convencional. Obedecendo à intenção legítima de proteger a verdade e o sentido *internos* da obra contra um historicismo, um biografismo ou um psicologismò (que aliás espreita *a expressão* de "universo mental"), arriscamo-nos a não mais prestar atenção à historicidade interna da própria obra, na sua relação com uma origem subjetiva que hão é simplesmente psicológica ou mental. Com a preocupação de imobilizar a história literária clássica no seu papel de "auxiliar" "indispensável", de "prolegômeno e balaustráda" (p. XII, n. 16), arriscamo-nos a desprezar uma outra história, essa mais difícil de ser pensada, do sentido da própria obra, a da sua *operação.* Esta historicidade da obra não é apenas o *passado* da obra, a sua vigília ou o seu sono, com

(24) P. XVHI: "Exatamente por esta razão, G. Poulet interessa-se pouco pela *arte,* pela obra enquanto realidade encarnada numa linguagem e em estruturas formais, desconfia delas pela sua "objetividade": o crítico corre o perigo de as apreender do exterior".

os quais ela se precede a si própria na intenção do autor, mas a impossibilidade que ela experimenta de alguma vez ser no *presente,* de ser resumida em qualquer simultaneidade ou instantaneidade absolutas. Eis a razão pela qual, verificá-lo-emos mais tarde, não há *espaço* da obra, se por isto se entende *presença* e *sinopsis.* E veremos mais adiante quais podem ser as conseqüências disto no trabalho da crítica. De momento parece-nos que, se "a história literária" (mesmo que as suas técnicas e a sua "filosofia" sejam renovadas pelo "marxismo", pelo 'freudismo", etc.) não passa de balaustráda da crítica interna da obra, em contrapartida o momento estrutural desta crítica não passa de balaustráda de uma genética interna em que o.valor e o sentido são re-constituídos e despertados na sua historicidade e na sua temporalidade próprias. Estas já não podem ser *objetos* sem se tornarem absurdas e a sua estrutura própria deve escapar às categorias clássicas.

^ É certo que o desígnio de Rousset é evitar esta estática da forma, de uma forma que a sua realização. parece liberar do.trabalho, da imaginação, da origem pela qual contudo pode unicamente continuar a significar. Deste modo, quando distingue a sua tarefa da de J.-P. Richard,[25] Rousset visa realmente essa totalidade de uma coisa e de um ato, de uma forma e de uma intenção, de uma enteléquia e de um devir, essa totalidade que é o fato literário como forma concreta: "Será possível abarcar ao mesmo tempo a imaginação e^a morfoiogia, senti-las e apreendê-las num ato simultâneo? É o que eu gostaria de tentar, embora firmemente persuadido de qije a minha tentativa, antes de ser unitária, deverá muitas vezes tornar-se *alternativa* [o sublinhado é nosso]. Mas o fim visado é realmente essa compreensão simultânea de uma realidade homogênea numa operação unificante" (p. XXII).

Mas, condenado ou resignado à alternância, confessando-a, o crítico é também libertado, resgatado por ela. E aqui a diferença de Rousset já não é *delibera-*

^ArS'^- "As aná,ises de J--p- Richard são tão inteligentes, os resullaaostao novos e tão convincentes que lhe devemos dar razão, no que n.i,, r"pelt0- Mas . de acordo com as suas perspectivas próprias, é Peio mundo imaginário do poeta, pela obra latente que ele se interessa (p XXII)™ 1UEar ma S do q"e PCla $Ua rn0rfologia e Pelo seu estilo"

da. A sua personalidade, o seu *estilo* vão afirmar-se não mais por decisão metodológica, mas pelo jogo da espontaneidade do crítico na liberdade da "alternativa". Esta espontaneidade vai desequilibrar *de jato* uma alternância que contudo Rousset colocou como norma teórica. Inflexão de fato que dá também ao estilo da crítica — neste caso a de Rousset — a sua forma estrutural. Esta, C. Lévi-Strauss observa-o a respeito dos modelos sociais e Rousset a respeito dos motivos estruturais na obra literária, "escapa à vontade criadora e à consciência clara" (p. XVI). Qual é então o desequilíbrio desta preferência? Qual é essa preponderância mais realizada do que confessada? Parece ser *dupla.*

II

> **Há linhas que são monstros... Uma linha sozinha não tem significado; é preciso uma segunda para lhe dar expressão. Grande lei.** (DELACROIX)
>
> ***Valley, das Tal, ist ein haüjiges weibliches Traumsymbot.*** (FREUD)

Por um lado, a estrutura torna-se o próprio objeto, a própria coisa literária. Já não é o que era quase sempre noutros lugares: ou um instrumento heurístico, um método de leitura, uma virtude reveladora do conteúdo, ou um sistema de relações objetivas, independentes do conteúdo e dos termos; a maior parte das vezes as duas coisas ao mesmo tempo, pois a sua fecundidade não excluía, pelo contrário implicava que a configuração relacionai, existisse-do lado do objeto li-, terário; era sempre praticado, mais ou menos explicitamente, um realismo da estrutura. Mas nunca a estrutura era, no duplo sentido desta palavra, o *termo* exclusivo da descrição crítica. Era sempre *meio* ou relação para ler ou para escrever, para reunir significações, reconhecer temas, ordenar constâncias e correspondências.

Aqui a estrutura, o esquema de construção, a correlação morfológica torna-se *de fato e apesar da intenção teórica* a única preocupação do crítico. Única ou quase. Não mais método na *ordo cognoscendi,* não mais relação na *ordo essendi,* mas ser da obra. Lidamos com um ultra-estruturalismo.

Por outro lado (e conseqüentemente), esta estrutura como coisa literária é desta vez entendida, ou pelo menos praticada, *à letra.* Ora, *stricto sensu,* a noção de estrutura só comporta referência ao espaço, espaço morfológico ou geométrico, ordem das formas e dos lugares. Em primeiro lugar fala-se da estrutura de uma obra, orgânica ou artificial, como unidade interna de um conjunto, de uma *construção;* obra comandada por um princípio unificador, *arquitetura* construída e visível na sua localidade. "Soberbos monumentos do orgulho dos humanos, / Pirâmides, túmulos, cuja nobre estrutura / Testemunhou que a arte, pela habilidade das mãos / e pelo assíduo trabalho pode vencer a natureza" (Scarron). Só por metáfora esta literalidade *topográfica* se deslocou em direção à sua significação *tópica* e aristotélica, (teoria dos lugares na linguagem e manejamento dos motivos ou argumentos). Dizia-se já no séc. XVII: "A escolha e o arranjo das palavras, a *estrutura* e a harmonia da composição, a grandeza modesta dos pensamentos".[26] Ou ainda: "Na má *estrutura* há sempre algo a acrescentar, ou a retirar, ou a modificar, não apenas quanto ao lugar, mas quanto às palavras".[27]

Como é possível esta história da metáfora? O fato.de a linguagem só determinar espacializando bastará para explicar que deva em troca espacializar-se quando se designa e quando reflete sobre si mesma? É uma questão que se coloca em geral para toda a linguagem e para toda a metáfora. Mas reveste-se aq\ii de uma urgência especial.

Com efeito, enquanto o sentido metafórico da noção de estrutura não for reconhecido *como tal,* isto é, suficientemente questionado e mesmo destruído na sua virtude figurativa a ponto de ser despertado a não-es-

(26) Guez de Balzac, |iv. VIII, carta 15.
(27) Vaugelas, *Rem.,* t. II, p. 101.

pacialidade ou a espacialídade original nele designada, arriscamo-nos, por uma espécie de desvio tanto mais despercebido quanto mais *eficaz,* a confundir o sentido com o seu modelo geométrico ou morfológico, cinemático quando muito. Arriscamo-nos a interessar-nos pela própria figura, em detrimento do jogo que nela se joga por metáfora. (Empregamos aqui a palavra *figura* no sentido geométrico e ao mesmo tempo retórico. No estilo de Rousset, as figuras de retórica são sempre as figuras de uma geometria aliás muito maleável).

Ora apesar do seu propósito declarado, e muito embora chame estrutura a união da estrutura formal e da intenção, Rousset concede nas suas análises um privilégio absoluto aos modelos espaciais, às funções matemáticas, às linhas e às formas. Poderíamos citar inúmeros exemplos aos quais se reduz o essencial das suas descrições, **É** certo que reconhece a solidariedade do espaço e do tempo (p. XIV). Mas de fato o próprio tempo é sempre reduzido. A uma *dimemão* na melhor das hipóteses. É apenas o meio no qual uma forma ou uma curva se desenrolam. É sempre unido a uma linha ou plano, sempre desenrolado no espaço, exposto. Exige a medida. Ora mesmo se não seguirmos C. Lévi-Strauss quando afirma que "não existe nenhuma conexão necessária entre a noção de medida e a de *estrutura",*[28] temos de reconhecer que para certos tipos de estruturas — em especial as da idealidade literária — esta conexão está em princípio excluída.

Em *Forme et Signification,* o geométrico ou o morfológico só é corrigido por uma mecânica, jamais por uma energética. *Mutatis mutandis,* poderíamos ser tentados a censurar a Rousset, e através dele ao melhor formalismo literário, o que Leibniz censurava a Descartes: ter querido explicar tudo na natureza por figuras e movimentos, ter ignorado a força confundindo-a com a quantidade de movimento. Ora na esfera da linguagem e da escritura que, mais do que os corpos, tem "relação com as almas", "a noção de,grandeza, de figura e de movimento não é tão distinta como se pensa, e... contém algo de imaginário e de relativo' às nossas percepções".[29]

(28) Ver *Anthropologie structurale,* $: 310.
(29) Ver *Discouts de Métaphysique,* cap. XII.

Essa geometria é apenas metafórica, dirão. É certo. Mas a metáfora nunca é inocente. Orienta a pesquisa e fixa os resultados. Quando o modelo espacial é descoberto, quando funciona, a reflexão crítica baseia-se nele. De fato e mesmo que não o confesse.

Um exemplo entre outros.

No início de um ensaio intitulado *Polyeucte ou la boucle et la xrille,* o autor previne prudentemente que, se insiste em "esquemas que podem parecer excessivamente geométricos, é porque Corneille, mais do que qualquer outro, praticou as simetrias". Além disso "essa geometria não é cultivada por si própria", "é nas grandes peças um meio subordinado a fins passionais" (p. 7).

Mas o que nos dá na realidade este ensaio? Unicamente a geometria de um teatro que é contudo "o da paixão louca, do entusiasmo heróico" (p. 7). Não só a estrutura geométrica de *Polyeucte* mobiliza todos os recursos e toda a atenção do autor, mas também de acordo com ela está ordenada toda uma teleologia do itinerário corneliano. Tudo se passa como se, até 1643, Corneille só tivesse entrevisto ou esboçado na penumbra o desenho de *Polyeucte* que se confundiria com o próprio desígnio corneliano e assumiria aqui a dignidade de uma enteléquia em direção à qual tudo se poria em marcha. O devir e o trabalho cornelianos são postos em perspectiva e ideologicamente decifrados a partir do que é considerado como o seu ponto de chegada, a sua estrutura acabada. *Antes de Polyeucte* há apenas esboços nos quais se considera unicamente o que falta, o que perante a perfeição que está para vir é ainda informe e carente; ou então apenas o que *anuncia* a perfeição. "Entre a *Galerie du Palais* e *Polyeucte,* vários anos decorrem. Corneille busca-se a si próprio e encontra-se. Não seguirei aqui em pormenor o seu itinerário, no qual *Le Cid* e *Cinna* o mostram inventando a sua estrutura própria" (p. 9). Depois de *Polyeucte?* Nada que interesse. Do mesmo modo, a respeito das obras anteriores, não se fala de

outras peças além dc *La Galeric du Palais* e *Le Cid;* c mesmo estas só são interrogadas, no estilo do pre--íormismo, como prefigurações estruturais de *Polyeucte.*

Deste modo, em *La Galerie du Palais,* a inconstância de Celidéia afasta-a do seu amante. Cansada da sua inconstância (mas por quê?), aproxima-se do amante que por sua vez finge inconstância. Separam-se portanto para se unirem no fim da peça. Desenhemos: "Acordo inicial, afastamento, reunião mediana mas falhada, segundo afastamento simétrico do primeiro, junção final. O ponto de chegada é um regresso ao ponto de partida, depois de um circuito em forma de curva cruzada" (p. 8). A singularidade é a curva *cruzada,* pois o ponto de chegada como regresso ao ponto de partida é muito comum. O próprio Proust. .. (ver p. 144).

O esquema é análogo em *Le Cid:* "£ mantido o movimento em curva com cruzamento mediano" (p. 9). Mas aqui intervém uma nova significação que a panorografia imediatamente transcreve numa nova dimensão." Com efeito, "a cada passo do circuito, os amantes desenvolvem-se e crescem, não apenas cada um para si, mas um pelo outro e para o outro, segundo uma lei *muito corneliana* [o sublinhado é nosso] de solidariedade progressivamente descoberta; a sua união cimenta-se e aprofunda-se através das próprias rupturas que deveriam rompê-la. Aqui, os momentos de afastamento já não são momentos de separação e de inconstância, mas provas de fidelidade" (p. 9). A diferença entre *La Galerie du Palais* e *Le Cid* já não está, como se poderia supor, no desenho e no movimento das presenças (afastamento-proximidade), mas na *qualidade* e na *intensidade* interior das experiências (prova de fidelidade, maneira de ser para o outro, força de ruptura, etc). Poderia supor-se que desta vez, pelo próprio'enriquecimento da peça, a metáfora estrutural se torna impotente para apreender o qualitativo e o intensivo, e que o trabalho das forças já não se deixa traduzir numa diferença de forma.

Seria subestimar o recurso do crítico. A dimensão da *altura* vai completar o nosso instrumental analógico. O que se ganha em tensão de sentimento (qualidade de fidelidade, sentido de ser-para-o-outro, etc), ganha-se

em *elevação;* pois os valores, como se sabe, progridem segundo uma escala e o Bem está muito alto Aquilo graças a que "a união se aprofunda" é "aspiração para o mais alto (p. 9). *Altus:* o profundo é o alto Então a curva que permanece, torna-se "espiral ascendente" e subida em parafuso". E a planura horizontal de *La Galerie* era apenas uma aparência que ainda escondia o essencial: o movimento de ascensão. *Le Cid* mal começa *a* revelá-lo: "Deste modo o ponto de chegada (em *Le Cid),* se *na aparência* volta à junção inicial de maneira nenhuma é um regresso ao ponto de partida; a situação modificou-se e houve uma elevação *O essencial está nisso* [o sublinhado é nosso]: *o movimento corneliano* é um movimento de violenta elevação..." (mas onde nos falaram dessa violência e da força do movimento, que é mais do que a sua quantidade ou do que a sua direção?)... "de aspiração para o mais alto; conjugado com o percurso cruzado em duas curvas, desenha agora uma espiral ascendente, uma subida em parafuso. Esta combinação formal vai receber toda a sua riqueza de significação em *Polyeucte" (p.* 9). A estrutura era de acolhimento, de ex-• pecíativa, ansiosa como a amante pelo sentido que está para vir desposá-la e fecundá-la.

Ficaríamos convencidos se o belo, que *é* valor e força, pudesse ser submetido a regras'e a esquemas. Será preciso ainda demonstrar que isto não tem sentido? Portanto se *Le Cid* é belo, é graças aquilo que nele supera o esquema e o entendimento. Portanto nao se fala do próprio *Cid,* se é belo, em termos de curvas, espirais e parafusos. Se o movimento destas linhas não for *Le Cid,* não será *Polyeucte* ao aperfei¬çoar-se mais. Não é a *verdade do Cid ou de Polyeucte.* Também não é verdade psicológica da paixão, da fé. do dever, etc, mas, dirão, essa verdade segundo Corneille; não segundo Pierre Corneille, cuja biografia e psicologia não nos interessam aqui: o "movimento para ° alto", a mais fina especificidade do esquema, não é outra .coisa senão *o movimento corneliano* (p. 1). O Progresso marcado por *Le Cid,* que aspira também à altura de *Polyeucte,* é "o progresso no sentido corneliano" *{ibid.).* Não se torna necessário reproduzir aqui

a análise de *Polyeucte,*[30] na qual o esquema atinge a sua perfeição máxima e a sua maior complicação interna, com uma mestria acerca da qual cabe perguntar se pertence a Corneille ou a Rousset. Dissemos mais acima que este era demasiado cartesiano e muito pouco leibniziano. Esclareçamos. É também leibniziano: parece pensar que, 'perante uma obra literária, se deve sempre procurar uma linha que, por muito complexa que seja, de conta da unidade, da totalidade do seu movimento e dos seus pontos de passagem.

No *Discours de Métaphysique* (VI), Leibniz escreve na verdade: "Pois, suponhamos, por exemplo, que alguém faz ao acaso uma quantidade de pontos num papel, como fazem aqueles que exercem a ridícula arte da geomancia. Afirmo que é possível encontrar uma linha geométrica cuja noção seja constante e uniforme de acordo com uma certa regra, de maneira que esta linha passe por todos esses pontos, e na mesma ordem pela qual a mão os traçou.

E se alguém fizesse de um só traço uma linha que ora fosse reta, ora curva, ora de uma outra natureza, seria possível encontrar uma noção ou regra ou equação comum a todos os pontos desta linha, em virtude da qual estas mesmas alterações devem acontecer. Por exemplo, não existe rosto cujo contorno não faça parte de uma linha geométrica e não possa ser traçado com um só traço num certo movimento regrado".

Mas Leibniz falava da criação e da inteligência divinas: "Sirvo-me destas comparações para esboçar uma semelhança imperfeita com a sabedoria divina... Mas não pretendo explicar com isto ó grande mistério

(30) Pelo menos devemos reproduzir a conclusão sintética, o balanço do ensaio: "Um percurso e uma metamorfose, dizíamos nós depois da análise dos atos primeiro e quinto, da sua simetria e variantes. É preciso agora acrescentar-lhe uma outra característica essencial do drama corneliano: o movimento que descreve é um movimento ascendente em direção a um centro situado no infinito..." (Aliás, neste esquema espacial, que acontece com o infinito, que é aqui o essencial, não apenas a *especificidade* irredutível do "movimento" mas também a sua especificidade *qualitativa?)* "Pode-se ainda precisar a sua natureza. Um trajeto em duas curvas afetado de um movimento para o alto,' é uma subida em parafuso; duas linhas ascendentes separam-se, cruzam-se, afastam-se e juntam-se de novo para se prolongarem num traçado comum para lá da peça..." (sentido estrutural da expressão "para lá da peça"?) "...Paulina e Polyeucte encontram-se e separam-se no primeiro ato; encontram-se de novo, mais estreitamente e a um nível superior, no quarto, para de novo se afastarem; sobem ainda um degrau e voltam a encontrar-se uma vez mais no quinto ato, fase culminante da ascensão, a partir da qual se lançam num último impulso que vai uni-los definitivamente, no ponto supremo da liberdade e do triunfo, em Deus" (p. 16).

do qual depende todo o universo". Referente a qualidades, a forças e a valores, referente também a obras não divinas lidas por espíritos finitos, esta confiança na *representação* matemático-espacial parece-nos ser (à escala de toda uma civilização, pois não se trata aqui da linguagem de Rousset mas da totalidade da nossa linguagem e do seu crédito) *análoga* à confiança dos artistas canacas,[31] por exemplo, na representação planificada da profundidade. Confiança que o etnólogo estruturalista aliás analisa com maior prudência e menor ousadia que outrora.

Não opomos aqui, num simples movimento de balanço, de equilíbrio ou de destruição, a duração e o espaço, a qualidade e a quantidade, a força e a forma, a profundidade do sentido ou do valor e a superfície das figuras. Muito pelo contrário. Contra essa simples alternativa, contra a simples escolha de um dos termos ou de uma das séries, pensamos que é preciso procurar novos conceitos e novos modelos, uma *economia* que escape a esse sistema de oposições metafísicas. Esta economia não seria uma energética da força pura e informe. As diferenças consideradas seriam *ao mesmo tempo* diferenças de lugares e diferenças de força. Se aqui parecemos opor uma e outra série, é porque, no interior do sistema clássico, queremos fazer aparecer o privilégio não crítico simplesmente concedido, por um certo estruturalismo, à outra série. O nosso discurso pertence irredutivelmente ao sistema das oposições metafísicas. Só se pode anunciar a ruptura desta ligação através de uma *certa* organização, uma certa disposição *estratégica* que, no interior do campo e dos seus poderes próprios, voltando contra ele os seus próprios *estratagemas,* produza uma *força de deslocação* que se propague através de todo o sistema, rachando-o em todos os sentidos e de-limitando-o por todos os lados.

Supondo que, para evitar "o abstracionismo", nos prendamos, como pretende teoricamente Rousset, à união da forma e do sentido, seria necessário portanto dizer que a aspiração para o alto, no "último impulso que os vai unir... em Deus", etc, aspiração passio-

(31) Ver por exemplo, ,M. Leenhardt, *Vart océanien. Gens de la Grande Terre,* p. 99; *Do Kamo,* p. 19-21.

nal, qualitativa, intensiva, etc., encontra *a sua* forma no movimento em espiral. Mas então, dizer que esta união — que aliás autoriza *ioda* a metáfora da elevação — é a *diferença própria, o* idioma de Corneille, será dizer muito? Se nisso residisse o essencial do "movimento corneliano", onde estaria Corneille? Por que razão há mais beleza em *Polyeucte* que em "um trajeto de duas curvas afetado de um movimento para o alto"? A força da obra, a força do gênio, a força também do que em geral procria, é o que resiste à metáfora geométrica e é o objeto próprio da crítica literária. Num sentido diverso do de G. Poulet, Rousset parece por vezes ter "pouco interesse pela arte".

A menos que Rousset considere que toda a linha, toda a forma espacial (mas toda a forma é espacial) é bela *a priorí,* a menos pois que julgue, como o fazia uma certa teologia da Idade Média (Considérans em especial) que a forma é transcendentalmente bela, pois que é e faz ser e que o Ser é Belo, de tal maneira que os próprios monstros, dizia-se, são belos naquilo que são, por uma linha, por uma forma que testemunha a ordem do universo criado e reflete a luz divina. *.Formosus* quer dizer belo.

Não dirá também Buffon, no seu *Supplément à 1'histoire naturelle* (t. XI, p. 410): "A maior parte dos monstros é monstruosa cem simetria, a distorção das partes parece ter-se feito com ordem"?

Ora Rousset não parece afirmar, na sua *Introdução* teórica, .que toda a forma seja bela, mas apenas aquela que se entende com o sentido, aquela que se deixa entender por nós porque é em primeiro lugar conivente com o sentido. Então por que razão, uma vez mais, tal privilégio do geômetra? E supondo, em último caso, que a beleza se deixe esposar ou esgotar pelo geômetra, no caso do sublime, — e dizem que Corneille é sublime — o geômetra tem dé praticar um ato de violência.

Depois, não se perde, em nome de um "movimento corneliano" essencial, aquilo que conta? Em nome desse essencialismo ou desse estruturalismo teleológico, reduz-se com efeito à aparência inessencial tudo o que ignora o esquema geométrico-mecânico: não só as peças que não se deixam submeter por curvas e espirais, não só a força e a qualidade, que são o próprio sentido, mas a *duração,* aquilo que, no movimento, é pura heterogeneidade qualitativa. Rousset compreende o movimento teatral ou romanesco como Aristóteles comprendia o movimento em geral: passagem ao ato que é repouso da forma desejada. Tudo se passa como se, na dinâmica do sentido corneliano e em cada peça de Corneille, tudo se animasse em vista de uma paz final, paz da *zviçyíia* estrutural: *Polyeucte.* Fora desta paz, antes e depois dela, o próprio movimento, na sua pura duração, no labor da sua organização, não passa de esboço ou detrito. Mesmo deboche, falta ou pecado em relação a *Polyeucte,* "primeiro sucesso impecável". Rousset anota a propósito da palavra "impecável": "Cinna ainda peca a esse respeito" (p. 12).

Pré-formismo, teleologismo, redução da força, do valor e da duração, eis o que se liga ao geometrismo, eis o que faz estrutura. Estrutura *de fato* que norteia em grau maior ou menor todos os ensaios deste livro. Tudo o que, no primeiro Marivaux, não anuncia o esquema do "duplo registro" (narrativa e olhar sobre a narrativa) é "uma série de exercícios romanescos de juventude" com os quais "prepara não apenas os seus romances da maturidade, mas a sua obra dramática" (p. 47). "O *verdadeiro* Marivaux ainda está nelas *mais ou menos ausente"* [o sublinhado é nosso]. "Na nossa perspectiva, um único fato a reter..." *(ibid.).* Seguem-se uma análise e uma citação acerca da qual se conclui: "Este esboço de um diálogo por cima da cabeça dos personagens, através de uma narrativa intermitente na qual alternam a. presença e a ausência do autor, é o esboço do verdadeiro Marivaux... Assim se esboça, numa primeira forma rudimentar, a combinação propriamente marivaudiana do espetáculo e do espectador, daquilo que é olhado e daquele que olha. Vê-la-emos aperfeiçoar-se..." (p. 48).

As dificuldades acumulam-se, e com elas as nossas reticências, quando Rousset esclarece que esta "estrutura permanente de Marivaux",[32] embora invisível ou

(32) Eis algumas *formulações* desta "estrutura permanente": "Onde está a verdadeira peça? Está na sobreposição e no entrelaçamento dos dois planos, nos desníveis ç nas trocas que entre eles se estabelecem e que nos propõem o prazer sutil de uma atenção binocular e de uma

latente nas obras de juventude, "faz parte", como "dissolução planejada da ilusão romanesca", da tradição burlesca (p. 50), (ver também p. 60). A originalidade de Marivaux, que só "retém" desta tradição "a livre conduta de uma narrativa que mostra simultaneamente o trabalho dó autor e a reflexão do autor sobre o seu trabalho...", é a "consciência crítica" (p. 51). O idioma de Marivaux não está portanto na estrutura assim descrita mas na intenção que anima uma forma tradicional e cria uma nova estrutura. A verdade da estrutura geral assim restaurada não *descreve* o organismo marivaudiano nas suas linhas próprias. Menos ainda na sua força.

Contudo descreve: "O fato de estrutura assim isolado: o duplo registro aparece como uma constante... *Corresponde ao mesmo tempo* [o sublinhado é nosso] ao conhecimento que o homem marivaudiano tem de si próprio: um "coração" sem olhar, tomado no campo de uma consciência que só é olhar" (p. 64). Mas de que modo um "fato de estrutura" tradicional nessa época (supondo que assim definido seja suficientemente determinado e original para pertencer a uma época) pode "corresponder" à consciência do "homem marivaudiano"? £ à intenção mais singular de Marivaux que a estrutura corresponde? Ou Marivaux não será antes aqui um *bom exemplo* — e seria preciso então mostrar por que razão é *bom* — de uma estrutura literária da época? e, através dela, de uma estrutura da própria época? Não existirão aqui, por resolver, mil problemas metodológicos anteriores ao estudo estrutural *individual,* à monografia de um autor ou de uma obra?

dupla leitura" (56). "...Deste ponto de vista, poder-se-ia definir qualquer peça de Marivaux: um organismo de duplo nível, cujos planos se aproximam gradualmente até à sua completa junção. A peça termina quando os dois níveis se confundem, isto é, quando o grupo dos heróis para os quais se olhava se vê tal como eram vistos pelos personagens espectadores O derenlace real não é o casamento, que nos é prometido quando cai a cortina, é o encontro do coração e do olhar" (58)\ "...Somos convidados a seguir o desenvolvimento- da peça em dois registros, que nos propõem dela duas curvas paralelas, mas destacadas, mas diferentes pela sua importância, pela sua linguagem e pela sua função: uma rapidamente esboçada, a outra desenhada em toda a sua complexidade, deixando a primeira adivinhar a direção que tomará a segunda, que dá o seu eco em profundidade e o sentido definitivo. Este jogo de reflexos interiores contribui para assegurar à peça de Marivaux a sua geometria rigorr*.; e leve, ao mesmo tempo que liga estreitamente os dois registros até nos movimentos, do amor" (59).

Se o *geometrismo* é aparente, sobretudo nos ensaios sobre Corneille e Marivaux, é a propósito de Proust e de Claudel que triunfa o *pré-formismo.* E desta vez sob uma forma mais organicista do que topográfica É também aí que se mostra mais fecundo e convincente Em primeiro lugar porque a matéria que permite dominar é mais rica e é penetrada de maneira mais interior. (Que nos seja aliás permitido observá-lo: temos a sensação de que o melhor deste livro não diz respeito ao método mas à qualidade de uma atenção.) Em segundo lugar porque a estética proustiana e a estética claudeliana estão em acordo profundo com a de Rousset.

No próprio Proust — a demonstração que. nos é feita a este respeito tira-nos quaisquer dúvidas que porventura tivéssemos — a exigência estrutural era constante e consciente, a qual se manifesta por maravilhas de simetria (nem verdadeira nem falsa), de recorrência, de circularidade, de esclarecimento retrospectivo, de sobreposição, sem adequação, do primeiro ao último, etc. A teleologia não é aqui projeção do crítico, mas tema do autor. A implicação do fim no início, as estranhas relações entre o sujeito que escreve o livro e o sujeito do livro, entre a consciência do narrador e a do herói, tudo isto lembra o estilo do devir e a dialética do "nós" na *Phénoménologie de 1'esprit.* É realmente da fenomenologia de um espírito que aqui se trata: "Discernimos ainda outras razões para a importância dada por Proust a essa forma circular de um romance cujo fim se fecha na abertura. Vemos nas últimas páginas o herói e o narrador reunirem-se também, depois de uma longa marcha em que estiveram à prccura um do outro, por vezes muito próximos, a maior parte das vezes muito afastados; coincidem no desenlace, que **é o** momento em que o herói se vai tornar **o** narrador, isto **é, o** autor da sua própria história. O narrador **é** na verdade o herói revelado a si próprio, **é** aquele que **o** herói no decorrer de toda a sua história deseja mas jamais pode ser; toma agora o lugar deste herói e vai poder dedicar-se a edificar a obra que se termina, e em primeiro lugar a escrever esse *Combray* que está na origem do narrador tal como na do herói. O fim do livro toma possível e compreensível a existência do livro. Este romance está concebido

de tal maneira que o seu fim gera o seu início" (p, 144). Finalmente, o método crítico e a estética de Proust não estão fora da obra, são o próprio âmago da criação: "Proust fará dessa estética o sujeito real da sua obra romanesca" (p. 135). Do mesmo modo que, em Hegel, a consciência filosófica, crítica, reflexiva, não é apenas ura olhar sobre as operações e sobre as obras da história. É da *sua* história que se trata em primeiro lugar. Não cometeríamos um erro se disséssemos que esta estética, como conceito da obra, recobre exatamente a de Rousset. E é realmente, a bem dizer, um pré-formismo *praticado:* "O *último capítulo* do último volume, observa Proust, foi escrito logo após o *primeiro capítulo* do primeiro volume. Tudo o que está entre os dois foi escrito depois".

Por pré-formismo entendemos mesmo pré-formismo: doutrina biológica bem conhecida, oposta a um epigenetismo, e segundo a qual a totalidade dos caracteres hereditários estaria contida no germe, em ato e com dimensões reduzidas que já respeitariam contudo as formas e as proporções do futuro adulto. A teoria do *encaixamento* estava no centro deste pré-formismo que hoje faz sorrir. Mas de que sorrimos? Sem dúvida do adulto em miniatura, mas também de ver atribuir à vida natural mais do que a finalidade: a providência em ato e a arte consciente das suas obras. Mas quando se trata de uma arte que não imita a natureza, quando o artista é urn homem e quando é a consciência que engendra, o pré-formismo não mais faz sorrir. O Xoyós ere E pp.a-rt.xci está nele, já não é exportado pois é um conceito antropomórfico. Vede: depois de ter feito . aparecer na composição proustiana toda uma necessidade da *repetição,* Rousset escreve: "Seja o que for que pensemos do artifício que introduz *Un amour de Swann,* rapidamente o esquecemos, de tal maneira é íntima e orgânica a ligação que une a parte ao todo. Uma vez terminada a leitura da *Recherche,* apercebemo-nos de que de maneira alguma se trata de um episódio isolável; sem ele, o conjunto seria ininteligível. *Un amour de Swann é* um romance no romance, ou um quadro no quadro..., lembra, não as histórias intermédias que muitos romancistas do séc. XVII ou XVIII intercalam nas suas narrativas, mas sim as histórias in-

u-riores que se lêem em *Vie de Mariannc,* em Balzac ou em Gide. Proust coloca numa das entradas do seu romance um pequeno espelho convexo que o reflete ,m miniatura" (p. 146). A metáfora e a operação do encaixamento impuseram-se, mesmo se as substituirmos finalmente por uma imagem mais fina, mais adequada, mas que significa no fundo a mesma relação de implicação. Implicação que desta vez reflete e representa.

É pelas mesmas razões que a estética de Rousset concorda com a de Claudel. A estética proustiana é aliás definida no início do ensaio sobre Claudel. E as afinidades são evidentes para além de todas as diferenças. O tema da "monotonia estrutural" reúne essas afinidades: "E repensando na monotonia das obras de Vinteuil, explicava a Albertina que os grandes literatos sempre fizeram uma só obra, ou melhor refrataram através de meios diversos uma mesma beleza que trazem ao mundo" (p. 171). Claudel: "Le *soulier de satin* é *Tête d'or* sob uma outra forma. Isto resume ao mesmo tempo *Tête d'or* e *Partage de midi.* É mesmo a conclusão de *Partage de midi"*. . . "Um poeta não faz outra coisa senão desenvolver um objetivo preestabelecido" (p. 172).

Esta estética que neutraliza a duração e a força, como *diferença* entre a bolota e o carvalho, não é autônoma em Proust nem em Claudel. Traduz uma metafísica. O "tempo no estado puro" é também designado por Proust como o "intemporal" ou o "eterno". A verdade do tempo não é temporal. O sentido do tempo, a *temporalidade* pura não é temporal. De maneira análoga (apenas análoga), o tempo como sucessão irreversível é, segundo Claudel, apenas o fenômeno, a epiderme, a imagem em superfície da verdade essencial do Universo tal como é pensado e criado por Deus. Esta verdade é a *simultaneidade* absoluta. Como*Deus, Claudel, criador e compositor, tem "o gosto das coisas que existem conjuntamente" *(Art poétique).*[33]

(33) Citado p. 189. Rcusset comenta com justeza: "Uma declaração desta natureza, não isolada, vale para todas as ordens da realidade. Tudo obedece à lei de *composição,* 6 a lei do artista tal como *è* a lei do Criador. Pois o universo *é* uma simultaneidade, pela qua! as coisas afastadas levam uma existência concertante e formam uma solidariedade harmônica; à metáfora que as reúne corresponde, nas relações entre os seres, o amor, liame das almas separadas. É portanto natural para o Pensamento claudeliano admitir que dois seres disjuntos pela distância

Esta intenção metafísica autoriza em último recurso, através de uma série de mediações, todo o ensaio sobre Proust, todas as análises consagradas à "cena fundamental do teatro claudeliano" (p. 183), ao "estado puro da estrutura claudeüana" (p. 177) em *Partage de midi,* e à totalidade desse teatro no qual, diz o próprio Ciaudql, /"manipulamos o tempo como um acordeão, segundo a nossa vontade" e.no qual "as horas duram e os dias são escamoteados" • (p. 181).

Bem entendido, não examinaremos por si mesmas esta metafísica ou esta teologia da temporalidade. Que a estética por elas norteada é legítima e fecunda na leitura de Proust ou de Claudel, será concedido sem dificuldade: é a *sua* estética, filha (ou mãe) da *sua* metafísica. Conceder-nos-ão também facilmente que se trata aqui da metafísica implícita de todo o estruturalismo ou de todo o gesto estruturalista. Em especial, uma leitura estrutural pressupõe sempre, faz sempre apelo, no seu momento próprio, a essa simultaneidade teológica do livro e julga-se privada do essencial quando não tem acesso a ela. Rousset: "De qualquer modo, a leitura, que se processa na duração, deverá, para ser global, tornar-se a obra simultaneamente presente em todas as suas partes... O livro, semelhante a um "quadro em movimento", só se descobre por fragmentos sucessivos. A tarefa do leitor exigente consiste em destruir esta tendência natural do livro, de maneira a este se apresentar totalmente ao olhar do espírito. Só há leitura completa quando esta transforma o livro numa rede simultânea de relações recíprocas: é então que surgem as surpresas..." (p. XIII). (Quais surpresas? Como pode a simultaneidade reservar surpresas? Pelo contrário, trata-se aqui de anular as surpresas do não-simultâneo. As surpresas brotam do diálogo entre o não--simultâneo e o simultâneo. Basta dizer que a *própria* simultaneidade estrutural tranqüiliza.) J.-P. Richard: "A dificuldade de toda análise estrutural reside no fato de ser preciso descrever sucessivamente aquilo que na verdade existe simultaneamente" *(op: cil,* p. 28). Rousset evoca portanto a dificuldade do acesso, na leitura, ao simultâneo que é a verdade; J.-P. Richard, a dificuldade de dar conta, na escritura, do simultâneo que é a verdade. Nos dois casos, a simultaneidade é o mito, promovido a ideal regulador, de uma leitura ou de uma descrição totais. A busca do simultâneo explica esse fascínio pela imagem espacial: não é o espaço "a ordem das coexistências" (Leibniz)? Mas dizendo "simultaneidade" em vez de espaço, tenta-se *concentrar o* tempo em vez de o *esquecer.* "A duração assume assim a forma ilusória de um meio homogêneo, e o traço de união entre estes dois termos, espaço e duração, é a simultaneidade, que se poderia definir como a interseção do tempo com o espaço."[34] Nesta exigência do plano e do horizontal é na verdade a riqueza, a implicação do *volume* que se torna intolerável ao estruturalismo, tudo o que da significação não pode ser disposto na simultaneidade de uma forma. Mas será por acaso que o livro é em primeiro lugar um volume?[35] E se o sentido do sentido (no sentido geral de sentido e não de sinalização) for a implicação infinita? O reenvio indefinido de significante a significante? Se a sua força residir numa certa equivocidade pura e infinita que não deixa tomar fôlego, que não permite nenhum descanso ao sentido significado, levando-o, na sua própria *economia,* a ainda fazer sinal e a *diferir?* Exceto no *Livre* irrealizado por Mallarmé, não há identidade a si do escrito.

Irrealizado: isto não significa que Mallarmé não tenha *conseguido realizar* um livro que fosse idêntico a si — Mallarmé simplesmente não o quis. Irrealizou a unidade do Livro fazendo abalar as categorias com às quais se julgava poder pensá-la com toda a segurança: embora falando de uma "identidade consigo" do Livro, sublinha que o Livro é ao mesmo tempo "o mesmo e outro", sendo "composto consigo". Oferece-se aqui não apenas a uma "dupla interpretação" mas por ele, diz Mallarmé, "Por assim dizer semeio aqui e ali dez vezes este duplo volume inteiro".[36]

sejam conjuntos pela sua simultaneidade e ressoem desde então como as duas .lotas de um acorde, como Prouhèze e Rodrigo, numa relação inextinguível".

(34) Bergson, *Essal sur les données immédiates de la conscience,*

(35) Para o homem do estruturalismo literário (e talvez do estruturalismo em geral), a letra dos livros — movimento, infinito, labilidade e instabilidade do sentido enrolado sobre si na casca, no volume — não substituiu ainda (poderá contudo fazè-lo?) a letra da Lei exposta, estabelecida: a prescrição nas Tábuas.

(36) Sobre esta "identidade consigo" do livro mallarmeano, ver *J.* Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé,* p. 95 e folheto 94 e p. 77 e folheto 128-130.

Ter-se-á o direito de constituir em método gerai do estruturalismo essa metafísica e essa estética tão bem adaptadas a Proust e Claudel?[37] É contudo o que faz Rousset na medida em que, pelo menos tentamos mostrá-lo, decide reduzir à indignidade do acidente ou da escória tudo o que não é inteligível à luz do esquema teleológico "preestabelecido" e percebido na sua simultaneidade. Mesmo nos ensaios consagrados a Proust e Claudel, ensaios guiados pela estrutura mais compreensiva, Rousset tem de decidir considerar como "acidentes de gênese" "cada episódio, cada personagem" acerca do qual seria necessário "constatar a sua eventual independência" (p. 164) em relação ao "tema central" ou da "organização geral da obra" *(ibid.);* tem de aceitar confrontar "o verdadeiro Proust" e o "romancista" ao qual pode aliás "prejudicar", podendo também o verdadeiro Proust faltar à "verdade" do amor segundo Rousset, etc. (p. 166). Da mesma maneira que "o verdadeiro Baudelaire talvez esteja unicamente no *Balcon* e todo o Flaubert em *Madame Bovary"* (p. XIX), também o verdadeiro Proust não está simultaneamente em toda a parte. Rousset tem também de concluir qüe os personagens de *UOtage* estão desunidos não pelas "circunstâncias", mas "a bem dizer" pelas "exigências do esquema claudeliano" (p. 179); tem de utilizar uma enorme sutileza para demonstrar que em *Le Soulier de Satin,* Claudel não "se desmente" e não "renuncia" ao seu "esquema constante" (p. 183).

O mais grave é que este método, "ultra-estruturalista", como dissemos, em certos aspectos, parece contradizer aqui a mais preciosa e a mais original intenção do estruturalismo. Este, nos domínios biológico e lingüístico onde se manifestou pela primeira vez, aspira principalmente a preservar a coerência e a completude de cada totalidade no seu nível próprio. Proíbe que se considere em primeiro lugar, numa dada configuração, a parte inacabada ou defeituosa, tudo aqui por que ela

(37) Não insistiremos aqui neste tipo de problema.'Problema banal, mas que é bem difícil de contornar e que aliás se coloca em cada etapa do trabalho de Rousset, quer se trate de um autor considerado à parte ou mesmo de uma obra isolda. .Haverá de cada vez uma única estrutura fundamental e como reconhecê-la e privilegiá-la? O critério não pode ser nem uma acumulação empírico-estatística, nem uma intuição de essência. É o problema da indução que se coloca a uma ciência estruturalista referente a obrai, isto é, a coisas cuja estrutura não é apriorística. Haverá um *a* prior/ *material* da obra? Mas a intuição do *a priori* material coioca enormes problemas prévios.

<ó apareceria como a antecipação cega ou o desvio misterioso de uma ortogênese pensada a partir de um *idos* ou de uma norma ideal. Ser estruturalista é prender-se em primeiro lugar à organização do sentido, à autonomia e ao equilíbrio próprio, à constituição acabada de cada momento, de cada forma; é recusar deportar para a categoria de acidente aberrante tudo o que um tipo ideal não permite comprender. O próprio patológico não é uma simples ausência de estrutura. É organizado. Não se compreende como deficiência, defeção ou decomposição de uma bela totalidade ideal, fsíão é uma simples derrota do *telos.*

É certo que a recusa do finalismo é uma regra de direito, uma norma metódica que o estruturalismo dificilmente pode aplicar. É a respeito do *íelos* um voto de impiedade ao qual o trabalho jamais é fiel. O estruturalismo vive na e da diferença entre o seu voto e o seu fato. Quer se trate de biologia, de lingüística ou de literatura, como perceber uma totalidade organizada sem proceder a partir do seu fim, pelo menos da presunção do seu fim? E se o sentido não fôr o sentido senão numa totalidade, como surgiria, se a totalidade não estivesse animada pela antecipação de um fim, por uma intencionalidade que aliás não é necessariamente e em primeiro lugar a de uma consciência? Se há estruturas, elas são possíveis a partir dessa estrutura fundamental pela qual a totalidade se abre e transborda para *ganhar sentido* na antecipação de um *telos* que é preciso entender aqui sob a sua forma mais indeterminada. Esta abertura é certamente o que libera o tempo e a gênese (confunde-se mesmo com eles), mas é também **o** que se arrisca a fechar o devir ao informá-lo. A fazer calar a força sob a forma.

Então reconhecemos que, na releitura à qual nos incita Rousset, **o** que dq interior ameaça a luz é também **o** que ameaça metafisicamente todo o estruturalismo: esconder **o** sentido no próprio ato pelo qual o descobrimos. *Compreender* a estrutura de um devir, a forma de uma força é perder ó sentido ganhando-o. Ô sentido do devir e da força, na sua qualidade pura e própria, é **o** repouso do começo e do fim, a paz de um espetáculo, horizonte ou rosto.. Neste repouso e nesta paz, a qualidade do devir e da força é ofuscada pelo

próprio sentido. O sentido do sentido é apolíneo por tudo aquilo que nele se mostra.

Dizer a força como origem do fenômeno é sem dúvida nada dizer. Quando ela é dita, a força é já fenômeno. Hegel mostrou bem que a explicação de um fenômeno por uma força é uma tautologia. Mas, ao dizer isto, é preciso visar uma certa impotência da linguagem a sair de si para dizer a sua origem, e não o *pensamento* da força. A força é o outro da linguagem sem o qual esta não seria o que é.

Mesmo assim seria preciso, para respeitar na linguagem este estranho movimento, para não o reduzir por sua vez, tentar voltar àquela metáfora da sombra e da luz (do mostrar-se e do esconder-se), metáfora fundadora da filosofia ocidental como metafísica. Metáfora fundadora não apenas enquanto metáfora fotológica — e neste aspecto toda a história da nossa filosofia é uma fotologia, nome dado à história ou ao tratado da luz — mas já enquanto metáfora: a metáfora em geral, passagem de um sendo a outro, ou de um significado a outro, autorizado pela inicial *submissão* e pela deslocação *analógica* do ser sob o sendo, é o peso essencial que retém e detém irremediavelmente o discurso na metafísica. Destino que seria quase ingênuo considerar como o lamentável e provisório acidente de uma "história"; como um lapso, uma falta do pensamento *na* história *(in historia). Ê, in historiam,* a queda do pensamento na filosofia, pela qual a história é *encetada.* Basta dizer que a metáfora da "queda" merece as suas aspas, . Nesta metafísica heliocêntrica, a força, cedendo o lugar ao *eidos* (isto é, à forma visível para o olhar metafórico), foi já separada do *seu sentido* de força, como a qualidade da música está separada de si na acústica.[38] Como compreender a força ou a fraqueza em termos de clareza e de obscuridade?

Que o estruturalismo moderno tenha, surgido e se desenvolvido na dependência, mais ou menos direta e confessada, da fenomenologia, eis algo que'bastaria pa-

(38) "...O ponto de partida, aue permite afirmar que tudo o que é qualitativo é quantitativo, encontra-se na acústica... (Teoria das cordas sonoras; relação dos intervalos; modo dórico)... Trata-se de encontrar por toda parte fórmulas matemáticas para as forças absolutamente impenetráveis." (Nietzsche, *La Naissance de la philosophie à Vépoque de ' la tragédie greeque}.*

ra o tornar tributário da mais pura tradicionalidade da filosofia ocidental, aquela que, para além do seu antiplatonismo, reconduz Husserl a Platão. Ora procurar-se-ia em vão na fenomenologia um conceito que permitisse pensar a intensidade ou a força. Pensar o poder e não apenas a direção, a *tensão* e não apenas o *in* da intencionalidade. Todo o valor é em primeiro lugar constituído por um sujeito teorético. Nada se eanha ou se perde a não ser em termos de clareza e não-clareza, de evidência, de presença e de ausência para uma consciência, de tomada ou de perda de consciência. A diafaneidade é o valor supremo; e a univocidade. Daí as dificuldades de pensar a gênese e a temporalidade pura do *ego* transcendental, de dar conta da encarnação triunfante ou falhada do *telos,* e dessas misteriosas fraquezas que denominamos crises. E quando, ocasionalmente, Husserl deixa de considerar os fenômenos de crise e os fracassos do *telos* como "acidentes de gênese", como "inessencial" *(Unwesen) é* para mostrar que o esquecimento é eideticamente prescrito, e necessário, sob a espécie da "sedimentação", ao desenvolvimento da verdade. Ao seu desvendamento, à sua iluminação. Mas qual a razão destas forças e destas fraquezas da consciência, e desta força da fraqueza que dissimula no próprio ato em que revela? Se esta "dialética" da força e da fraqueza é a finitude do próprio pensamento na sua relação com o ser, não pode ser dita na linguagem da forma, por sombra e !uz. Pois a força não é obscuridade, não está escondida sob uma forma da qual seria a substância, a matéria ou a cripta. A força não se pensa a partir do par de oposição, isto é, da cumplicidade entre a fenomenologia e o ocultismo. Nem, no interior da fenomenologia, como o *fato* oposto ao *sentido.*

É preciso portanto tentar libertarmo-nos desta linguagem. Não *tentar* libertarmo-nos dela, pois é impossível sem esquecer *a nossa* história. Não *libertarmo-nos* dela, o que não teria qualquer sentido e nos privaria da luz do sentido. Mas resistir-lhe tanto quanto possível, **É** preciso em todo o caso não nos abandonarmos a ela com esse abandono que é hoje a má embriaguez do formalismo estruturalista mais complexo.

A crítica, se deve um dia explicar-se e dialogar com a escritura literária, não tem de esperar que esta resistência se organize primeiro numa "filosofia", comandando uma metodologia estética da qual receberia os princípios. Pois a filosofia foi determinada na sua história como reflexão da inauguração poética. É, pensamento à parte, d 'crepúsculo das forças, isto é, a manhã ensolarada em que falam as imagens, as formas, os fenômenos, manhã das idéias e dos ídolos, em que o relevo das forças se torna repouso, aplana a sua profundidade na luz e estende-se na horizontalidade. Mas a empresa é desesperada se pensarmos que a crítica literária já se determinou, quer o saiba quer não, quer o queira quer não, como filosofia da literatura. Enquanto tal, isto é, enquanto não tiver iniciado expressamente a operação estratégica de que falamos mais acima e que não pode simplesmente pensar-se com o título de estruturalismo, a crítica não terá nem os meios nem sobretudo motivo para renunciar à euritmia, à geometria, ao privilégio do olhar, ao êxtase apolíneo que "produz antes de mais nada a irritação dos olhos que dá aos olhos a faculdade de visão".[39] Não poderá exceder-se até amar a força e o movimento que desloca as linhas, a amá-la como movimento, como desejo, em si mesmo, e não como o acidente ou a epifania das linhas. Até à escritura.

Daí essa nostalgia, essa melancolia, essa dionisíaca caída de que falávamos no início. Estaremos'enganados ao apercebê-la através do elogio da "monotonia" estrutural e claudeliana que encerra *Forme et Signification?*

Seria preciso concluir mas o debate é interminável. O diferendo, a *diferença* entre Dionísio e Apoio, entre o impulso e a estrutura, não se apaga na história pois não está *na* história. É também, num sentido insólito, uma estrutura originária: a abertura da história, a própria historicidade. A *diferença* não pertence simplesmente nem à história nem à estrutura. Se é preciso dizer, com Schelling, que "tudo é apenas Dionísio", é preciso saber — e é escrever — que como a força pura, Dionísio é trabalhado pela diferença. Vê e deixa-se

(39) **Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles.***

ver. E arranca-(se) os olhos. Desde sempre, mantém relação com o seu exterior, com a forma visível, a estrutura, como com a sua morte. — É assim que aparece a si mesmo.

"Não há formas suficientes..." dizia Flaubert. Como entendê-lo? Será uma celebração do outro da forma? das "coisas demasiadas" que o excedem e lhe resistem? Elogio de Dionísio? Não, não o cremos. É pelo contrário o suspiro de um "infelizmente não há formas suficientes". É uma religião da obra como forma. Aliás as coisas para as quais não temos formas suficientes são já fantasmas de energia, "idéias" "mais amplas do que a plástica do estilo". Trata-se de um remoque contra Leconte de Lisle, remoque afetuoso, pois Fiaubert "gosta muito desse moço".[40]

Nietzsche não se enganara a tal respeito: "Fiaubert, reedição de Pascal, mas com os traços de um artista, tendo como base este juízo instintivo: "Flaubert é sempre odiável, o homem não é nada, a obra tudo..."[41].

Seria portanto necessário escolher entre a escritura e a dança.

Nietzsche teve o cuidado de nos recomendar uma dança da pena: "Saber dançar com os pés, com as idéias, com as palavras: será preciso dizer que é também necessário sabê-lo com a pena, — que é preciso aprender a escrever?". Flaubert sabia bem, e tinha razão, que a escritura não pode ser completamente dionisíaca. "Só se pode pensar e escrever sentado", dizia. Veemente cólera de Nietzsche: "Te peguei, nihilista! > Permanecer sentado, eis precisamente o *pecado* contra o Espírito Santo. Só têm valor os pensamentos que nos ocorrem ao andar".

Mas Nietzsche adivinhava que o escritor jamais estaria de pé; que a escritura é em primeiro lugar e

(40) *Prêjace à la rie d'écrivain*, p. 111.

(41) *Le Crépuscule des idoles*, p. 68. Não será talvez destituído de interesse justapor este texto de Nietzsche à seguinte passagem de *Forme et òigmfication:* "A correspondência de Fiaubert é para nós preciosa, mas em Flaubert epistológrafo não reconheço Flaubert romancista; ? declara preferir o primeiro, tenho a impressão de que escolhe o mau Flaubert, pelo menos aquele que o romancista se esforçou Por eliminar" (p. XX).

para sempre algo sobre que nos debruçamos. Melhor ainda quando as letras já não são números de fogo no céu.

Nietzsche adivinhava mas Zaratustra tinha a certeza: "Eis-me rodeado de tábuas quebradas e de outras só meio gravadas. Estou na expectativa. Quando a minha hora chegar', a hora de voltar a descer e de perecer...". *"Die Stunde meines Niederganges, Unterganges".* Será preciso descer, trabalhar, inclinar-se para gravar e carregar a nova Tábua para os vales, lê-la e fazê-la ler. j A escritura é a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em--vista-de-outrem-neste-mundo, metáfora como possibilidade de outrem neste mundo, metáfora como metafísica em que o ser deve ocultar-se se quisermos que o outro apareça.'| Escavação no outro em direção do outro em que o mesmo procura o seu veio Iç^jguro verdadeiro do seu fenômeno. Submissão na qual sempre se pode perder. *Niedergang, Untergang.* Mas não é nada, não é ele próprio antes do risco de se perder. Pois o outro fraterno não está *primeiro* na paz do que se denomina a intersubjetividade, mas no trabalho e no perigo da inter-rogação;. não está primeiro certo na paz da *resposta* em que duas afirmações *se esposam* mas é chamado na noite pelo lavrar da interrogação. A escritura é o momento desse Vale originário do outro no ser. Momento da profundidade também como, decadência Instância e insistência do grave.

"Olhai: eis uma nova tábua. Mas onde estão os meus irmãos que me ajudarão a carregá-la para os vales e a gravá-la nos corações de carne?"

EDMOND JABES E A QUESTÃO DO LIVRO

Doravante reler-se-á melhor *Je bâtis ma demeure*'. Uma certa hera ameaçava esconder o seu sentido ou aspirá-lo, desviá-lo para si. Humor e jogos, risos e rodas, canções enrolavam-se graciosamente em torno de uma palavra que, por não ter ainda amado a sua verdadeira raiz, vergava um pouco ao vento. Ainda não se erguia para afirmar ao menos a retidão e a rigidez do dever poético.

(1) *le bâtis ma demeure* (Poemas, 1943-1957), Gallimard, 1959. Esta antologia era apresentada por um prefácio admirável de Gabriel Bounoure. Agora importantes estudos têm sido consagrados a Jabès. Blanchot, *"VInterruption", N. R. F.,* maio de 1964; G. Bounoure, "Edmond Jabès U demeure et le livre", *Mercure de France* janeiro de 1965; "Edmond Jabès, ou la guérison par le livre", *Les Lettres Nouvelles,* julho-sefembro de 1966.

Em *Le livre des questions* \ a voz não se altera, nem a intenção se rompe, mas o acento torna-se mais grave. É exumada uma poderosa e velha raiz e nela é posta a nu uma ferida sem idade (pois o que Jabès nos ensina é que as raízes falam,.que as palavras querem crescer e que o discurso poético está *cravado* numa ferida): trata-se dé um certo judaísmo como nascimento e paixão da escritura. Paixão *da* escritura, amor e sofrimento *da* letra, acerca da qual não se poderia dizer se o *sujeito* é o judeu ou a própria Letra. Talvez raiz comum de um povo e da escritura. Em todo o caso destino incomensurável, que insere a história de uma *"raça saída do livro..."*

na origem radical do sentido como letra, isto é, na própria historicidade. Pois não poderia haver história sem o sério e o labor da literalidade. Dolorosa dobra de si pela qual a história se reflete a si própria ao dar-se o número. Esta reflexão é o seu início. A única coisa que começa pela reflexão é a história. E essa dobra, e essa ruga, é o judeu. O judeu que elege a escritura que elege o Judeu numa troca pela qual a verdade de parte **3** parte se enche de historicidade e a história se *consigna* na sua empiricidade.

. .. "dificuldade de ser Judeu, que se confunde com a dificuldade de escrever; pois o judaísmo e a escritura constituem uma única espera, uma única esperança, uma única usura".

Que esta troca entre o Judeu e a escritura seja pura e instauradora, troca sem prerrogativa em que o apelo originário é em primeiro lugar, num outro sentido desta palavra, *convocação,* eis a afirmação mais obstinada do *Livre des questions:*

"Tu és aquele que escreve e que é escrito".

"E Reb Hdé: "Que diferença há entre escolher e ser escolhido quando não podemos fazer outra coisa senão submeter-nos à escolha?"

E por uma espécie de deslocamento silencioso rumo à essência, que faz deste livro uma longa metonímia, a situação judaica torna-se exemplar da situação do poeta, do homem de palavra e de escritura. Este encontra-se, na própria experiência da sua liberdade, entregue à linguagem e liberto por uma palavra da qual é contudo o senhor.

"As palavras elegem o poeta..."

"A arte do escritor consiste em levar, a pouco e pouco, as palavras a interessarem-se pelos seus livros" {Je bâtis ma demeure)

Trata-se realmente de um trabalho, de um parto, de uma geração lenta do poeta pelo poema do qual é pai.

"A pouco e pouco o livro terminar-me-á" (UEspace blanc).

Portanto o poeta é na verdade o *assunto* do livro, a sua substância e o seu senhor, o seu srevidor e o seu tema. E o livro é na verdade o sujeito do poeta, ser falante e conhecedor que escreve *no* livro *sobre* o livro. Este movimento pelo qual o livro, *articulado* pela voz do poeta, se dobra e se liga a si, torna-se sujeito em si e para si, este movimento não é uma reflexão especulativa ou crítica, mas em primeiro lugar poesia e história. Pois o sujeito nele se quebra e se abre ao representar-se. A escritura escreve-se mas estraga-se também na sua própria representação. Assim, no interior deste livro, que se reflete infinitamente a si próprio, que se desenvolve como uma dolorosa interrogação sobre a sua própria possibilidade, a forma do livro representa-se a si própria: *"O romance de Sara e de Yukel, através de diversos diálogos e meditações atribuídos a rabinos imaginários, é a narrativa de um amor destruído pelos homens e pelas palavras. Tem a dimensão do livro e a amarga obstinação de uma questão errante".*

Veremos que por uma outra direção da metonímia — mas até que ponto **é** outra? **— é** a geração do próprio Deus que *Le livre des questions* assim descreve. A sabedoria do poeta realiza portanto a sua liberdade nesta paixão: traduzir em autonomia a obediência à lei da palavra. Sem o que, e se a paixão se tornar sujeição, aparece a loucura.

"O louco é a vítima da rebelião das palavras" (Je bâtis ma demeure). •

(2) Gallimard, 1963.

Deste modo, ao ouvir esta assinação da raiz e deixando-se inspirar por esta injunção da Lei, talvez Jabès tenha renunciado à *verve,* isto é, ao *capricho* das primeiras obras, mas em nada abdicou a sua liberdade de palavra. Reconheceu mesmo que a liberdade tem de ser coisa de terra e de raiz, ou será apenas vento:

"Ensinamento -que Reb Zalé traduziu por esta imagem: "Crês que é o pássaro que é livre. Estás enganado; é a flor..."

. "E Reb Lima: \ "A liberdade desperta-se a pouco e pouco, à medida que tomamos consciência dos nossos laços como aquele que dorme com os seus sentidos; então os nossos atos têm enfim um nome"

A liberdade entende-se e permuta-se com aquilo que a retém, com aquilo que recebe de uma origem enfurnada, com a gravidade que situa o seu centro e o seu lugar. Um lugar cujo culto não é necessariamente pagão. Desde que este lugar não seja um lugar, um espaço fechado, uma localidade de exclusão, uma província ou um *gueto.* Quando um Judeu ou um poeta proclamam o Lugar, não declaram a guerra. Pois chamando-nos desde a além-memória, este lugar, esta terra estão sempre Lá-embaixo. O Lugar não é o Aqui empírico e nacional de um território. Imemorial, é portanto também um futuro. Melhor: a tradição como aventura. A liberdade só **é** concedida à Terra não paga se dela estiver separada pelo Deserto da Promessa. Isto é, pelo Poema. Quando se deixa dizer pela palavra poética, a Terra reserva-se sempre fora de toda a proximidade, *illic:*

"Yukel, nunca te sentiste bem, nunca estiveste Lá, mas Noutro Lugar. . ."

"Em que pensas? — Na Terra. — Mas estás sobre a Terra. — Penso na Terra em que estarei. — Mas estamos em frente um do outro. E temos os pés na Terra. — Só conheço as pedras do caminho que, conduz, dizem, à Terra".

O Poeta e o Judeu não nasceram *aqui* mas *lá embaixo.* Erram, separados do seu verdadeiro nascimento. Autóctones apenas da palavra e da escritura. Da Lei. *"Raça saída do livro"* porque filhos da Terra que está para vir.

Autóctones do Livro. Autônomos também, dizíamos. O que pressupõe que o poeta não recebe simplesmente a sua palavra e a sua lei de Deus. **A** heteronomia judaica não precisa da intercessão **dum** poeta. A poesia está para a profecia tal como o ídolo para a verdade. É talvez por esta razão que em Jabès o poeta e o Judeu nos parecem tão unidos e ao mesmo tempo tão desunidos; e que todo *Le livre des questions é* também uma explicação com a comunidade judaica vivendo na heteronomia e à qual o poeta não pertence verdadeiramente. A autonomia poética, semelhante a nenhuma outra, supõe quebradas as Tábuas.

"E Reb Lima: "A liberdade foi, na origem, gravada dez vezes nas Tábuas da Lei, mas merecemo-las tão pouco que o Profeta colérico as quebrou".

Entre os fragmentos da Tábua quebrada surge o poema e enraíza-se o direito à palavra. Recomeça a aventura do texto corno erva daninha, fora da Lei, longe da *"pátria dos Judeus"* que *"é um texto sagrado no meio dos comentários..."* A necessidade do comentário é, como a necessidade poética, a própria forma da palavra exilada. No começo é hermenêutica. Mas esta *comum* impossibilidade de se juntar ao *meio* do texto sagrado e esta necessidade *comum* da exegese, este imperativo da interpretação é interpretado "diferentemente pelo poeta e pelo rabino. A diferença entre o horizonte do texto original e a escritura exegética torna irredutível a diferença entre o poeta e o rabino. Não podendo nunca reunir-se, e contudo tão próximos um do outro, como alcançariam eles *o meio?* A abertura criginária da interpretação significa essencialmente que haverá sempre rabinos e poetas. E duas interpretações da interpretação. A Lei torna-se então *Questão* e o direito à palavra confunde-se com o dever de interrogar. 0 livro do homem é um livro de questão.

"A toda pergunta, o Judeu responde com uma pergunta..."' Reb Lima.

Mas se este direito é absoluto é porque não depende de qualquer acidente *na* história. A ruptura das Tábuas diz em primeiro lugar a ruptura em Deus como origem da história.

"Não esqueças que és o núcleo de uma ruptura".

Deus separou-se de si para nos deixar falar, nos espantar e nos interrogar. Não o fez falando mas sim calando-se, deixando o silêncio interromper a sua voz e os seus sinais, deixando quebrar as Tábuas. No *Êxodo,* Deus arrependeu-se e disse-o pelo menos duas vezes, antes das primeiras e antes das novas Tábuas, entre a palavra e a escritura originárias e, na Escritura, entre a origem e a repetição (32-14; 33-17). A escritura é portanto originariamente hermética e segunda. Certamente a nossa, mas já a Sua que começa com a voz embargada e com a dissimulação da sua Face. Esta diferença, esta negatividade em Deus, é a nossa liberdade, a transcendência e o verbo que só reencontram a pureza da sua origem negativa na possibilidade da pergunta. A pergunta, " a ironia de Deus" de que falava Schclling, volta-se em primeiro lugar, como sempre, para si.

"Deus está em perpétua revolta contra Deus..."

"... Deus é uma interrogação de Deus..."

Kafka dizia: "Somos pensamentos nihilistas que se erguem no cérebro de Deus". Se Deus inicia a pergunta em Deus, se é a própria abertura da Pergunta, não há *simplicidade* de Deus. O que era impensável para os racionalistas clássicos torna-se aqui evidência. Deus, procedendo na duplicidade do seu próprio questionar, não age pelas vias mais simples; não é veraz, não é sincero. A sinceridade, que é a simplicidade, é uma virtude enganadora. Pelo contrário é necessário aceder à virtude da mentira.

"Reb Saco, que foi o meu primeiro mestre, acreditava na virtude da mentira porque, dizia ele, não há escritura sem mentira e porque a escritura é o caminho de Deus". Caminho desviado, escuso, equívoco, *emprestado,* por Deus e a Deus. Ironia de Deus, astúcia de Deus, caminho oblíquo, saída de Deus, caminho em direção a Deus e do,qual o homem não é o simples desvio. Desvio infinito. Caminho *de* Deus. *"Yukel, fala-me desse homem que é mentira de Deus".*

Este caminho, que nenhuma verdade precede para lhe prescrever a direitura, é o caminho no Deserto. A escritura é o momento do deserto como momento da Separação. O seu nome o indica — em arameu —: os

fariseus, esses incompreendidos, esses homens da letra, eram também homens "separados". Deus não nos fala mais, calou-se: é preciso arcar com as palavras. É preciso separar-se da vida e das comunidades, e confiar-se aos traços, tornar-se homem de olhar porque se deixou de ouvir a voz na imediata proximidade do jardim. *"Sara, Sara, com que coisa começa o mundo? —- Com a palavra? — Com o olhar?.* *A* escritura desloca-se numa linha quebrada entre a palavra perdida e a palavra prometida. A *diferença* entre a palavra e a escritura, é a falta, a cólera de Deus que sai de si, a imediatidade perdida e o trabalho fora do jardim. *"O jardim é palavra, o deserto escritura. Em cada grão de areia, um sinal surpreende".* *A* experiência judaica como reflexão, separação entre a vida e o pensamento, significa a travessia do livro como anacorese *infinita* entre as duas imediatidades e as duas identidades a si. *"Yukel, quantas páginas a viver, a morrer te separam de ti, do livro ao abandono do livro?".* O livro desértico é de areia, *"de areia louca",* de areia infinita, inumerável e vã. *"Apanha um pouco de areia, escrevia Reb Ivri... tu conhecerás então a vaidade do verbo",*

A consciência judaica é realmente a consciência infeliz **e** *Le livre des questions* é o seu poema; inscrito à margem da fenomenologia do espírito com a qual o Judeu só quer fazer uma parte do caminho, sem provisão escatológica, para não limitar o seu deserto, fechar o seu livro e cicatrizar o seu grito. *"Marca com um carimbo vermelho a primeira página do livro, pois a ferida está inscrita no seu inicio. Reb Alceu".*

Se a ausência é a alma da pergunta, se a separação não pode sobrevir a não ser na ruptura de Deus — com Deus —, se a distancia infinita do Outro só é *respeitada* nas areias de um livro em que a errância **e** a miragem sempre são possíveis, então *Le livre des questions* é ao mesmo tempo **o** canto interminável da ausência e um livro sobre **o** livro. A ausência tenta produzir-se a si própria no livro e perde-se ao dizer-se; ela sabe-se perdedora e perdida, e nesta medida permanece intacta **e** inacessível. Aceder a ela é perdê-la; mostrá-la é dissimulá-la; confessá-la é mentir. *"O Nada é a nossa principal preocupação, dizia Reb Idar"* e o Nada •— como **o** Ser — só pode calar-se e esconder-se.

Ausência. Em primeiro lugar *ausência de lugar.* *"Sara: A palavra elimina a distância, desespera o hi gar. Somos nós que a formulamos ou será ela que nos modela?". "A ausência de lugar"* é o título de um poema recolhido em *Je bâtis ma demeure.* Começava assim; *"Terreno vago, página obsecada. . ."* E *Le livre dei questions* mantém-se resolutamente no terreno vago, no não-lugar, entre a cidade e o deserto, onde a raiz é igualmente repelida ou esterilizada. Nada floresce na areia ou entre os paralelepípedos, a não ser as palavras. A cidade e o deserto, que nem são países, nem paisagens nem jardins, fazem o cerco à poesia de Jabès e asseguram aos seus gritos um eco necessariamente infinito. Simultaneamente a cidade e o deserto, isto é o Cairo de onde nos vem Jabès que também teve, como se sabe, a sua saída do Egito. A habitação que o poeta constrói com os seus *"punhais roubados ao anjo"* é uma frágil tenda, feita de palavras no deserto em que o Judeu nômade é tomado de infinito e de letra. Destruído pela Lei destruída. Partilhado em si — (A língua grega dir-nos-ia sem dúvida muita coisa sobre a estranha relação da lei, da errância e da não-identidade consigo mesmo, sobre a raiz comum — VE^EIV — da partilha, da nomia e do nomadismo). O poeta de escritura só pode entregar-se à "infelicidade" que Nietzsche chama sobre aquele — ou promete àquele — que "esconde em si desertos". O poeta — ou o Judeu — protege o deserto que protege a sua palavra que só pode falar no deserto; que protege a sua escritura que só pode fazer sulcos no deserto. Isto é, inventando, sozinha, um caminho inencontrável e não-assi-, na'ado, cuja linha reta e cuja saída nenhuma *resolução* ' cartesiana pode assegurar-nos. */'Onde está o caminho? O caminho está sempre por encontrar. Uma folha branca está cheia de caminhos. .. Voltaremos a fazer o mesmo caminho dez vezes, cem vezes. . ."* Sem **o** saber, a escritura ao mesmo tempo desenha e reconhece, - no deserto, um labirinto invisível, uma cidade na areia. *"Voltaremos a fazer o mesmo caminho dez vezes,'cem vezes... E todos estes caminhos têm os seus caminhos próprios. — De outro modo não seriam caminhos"/* Toda a primeira parte do *Livre de Vabsent* pode ser lida ' como uma meditação sobre **o** caminho e a letra. *"En-' controu-se ao meio-dia, diante do infinito, da página branca. Toda marca de passos, a pista tinha desaparecido. Sepultadas."* E ainda esta passagem do deserto à cidade, esse Limite que é o único *habitai* da escritura: *"Quando reencontrou o seu bairro e a sua casa — um nômade o conduzira num camelo até ao posto de controle mais próximo onde se acomodou num caminhão militar que se dirigia para a cidade —, tantos vocábulos o solicitavam. Obstinou-se porém em evitá-los".*

Também *ausência* do escritor. Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (Como diz *Fedro,* o escrito, privado da assistência do seu pai "vai sozinho", cego, "rolar para a direita e para a esquerda" "indiferentemente junto daqueles que o entendem e junto daqueles que não se interessam por ele"; errante, perdido porque está escrito não na areia desta vez, mas, o que vem a dar no mesmo, "na água", diz Platão que também não acredita nos "jardins de escritura" nem naqueles que querem semear servindo-se de um caniço). *Abandonar* a escritura **é** só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, **o** escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. Como Deus:

"Se, por vezes, escrevia Reb Servi, pensas que Deus não te vê, é porque ele se fez tão humilde que o confundes com a mosca que zumbe no vidro da tua janela. Mas tens aí a prova da Sua onipotência; pois Ele é, ao mesmo tempo, o Todo e o Nada".

Como Deus, **o** escritor:

"Quando criança, ao escrever pela primeira vez o meu nome, tive a consciência de começar um livro. Reb Stein."...

" . . . Mas não sou esse homem
pois esse homem escreve
e o escritor não é ninguém".

"Eu, Sêrafi o ausente, nasci para escrever livros".
(Estou ausente pois sou o contador. Só o conto éreal)".

E contudo (isto é apenas um exemplo das postulações contraditórias que constantemente dilaceram as páginas do *Livre des questions;* as dilaceram necessariamente: já Deus ,se contradiz), só o escrito me fa2 existir nomeando-me. É portanto simultaneamente verdade que as coisas chegam à existência e perdem a existência ao serem nomeadas. Sacrifício da existência à palavra, como dizia Hegel, mas também consagração da existência pela palavra. Aliás não basta ser escrito, é preciso escrever para ter um nome. É preciso chamar-se. **O** que supõe que *"O meu nome é uma pergunta. .. Reb Eglal". ".. .Sem os meus escritos sou mais anônimo do que um lençol ao vento, mais transparente do que um vidro de janela".*

Esta necessidade de *trocar* a sua existência com ou pela letra — de perdê-la e de ganhá-la — impõe-se também a Deus: *"Não te procurei, Sara. Procurava-te. Através de ti remonto à origem do signo, à escritura não formulada que o vento esboça na areia e no mar, à escritura selvagem do pássaro e do peixe ladino. Deus, Senhor do vento, Senhor da areia, Senhor dos pássaros e dos peixes, esperava do homem o livro que o homem esperava do homem; um para ser finalmente Deus, o outro para ser finalmente homem..."*

"Todas as letras formam a ausência.
Assim Deus é filho do Seu nome".

Reb Tal

Mestre Eckart dizia: "Deus torna-se Deus quando as criaturas dizem Deus". Este auxílio dado a Deus pela escritura do homem não é contraditória com a impossibilidade que ela tem de "se dar auxílio" *(Fedro).* **O** divino **— o** desaparecimento do homem não será anunciado por esta miséria da escritura?

Se a ausência não se deixa reduzir pela letra é porque constitui **o** seu éter e a sua respiração. A letra é separação e limite no qual **o** sentido se liberta de ser aprisionado na solidão aforística. Pois toda a escritura c aforística. Nenhuma "lógica", nenhuma proliferação je lianas conjuntivas pode acabar com a sua descontinuidade e com a sua inatualidade essenciais, com a genialidade dos seus silêncios *subentendidos.* **O** outro colabora originariamente no sentido. Há um *lapsus* essencial entre as significações, que não é a simples e positiva impostura de uma palavra, nem mesmo a memória noturna de toda a linguagem. Pretender reduzi-lo pela narrativa, pelo discurso filosófico, pela ordem das razões ou pela dedução, é desconhecer a linguagem, e que ela é a *própria* ruptura da totalidade. **O** fragmento não é um estilo ou um fracasso determinados, é a forma do escrito. A menos que o próprio Deus escreva; e mesmo assim é preciso que seja então o Deus dos filósofos clássicos, que não se interrogou nem se interrompeu a si próprio, que não suspendeu o fôlego como o de Jabès. (Mas precisamente o Deus dos clássico", cuja infinidade atual era intolerante à pergunta, não tinha a necessidade vital da escritura). Contrariamente ao Ser e ao Livro leibnizianos, a racionalidade do Logos pela qual a nossa escritura é responsável obedece ao princípio da descontinuidade. Não só a cesura termina e fixa o sentido: **"O** aforismo, diz Nietzsche, a frase em que me tornei mestre entre os alemães, são as formas da eternidade". Mas em primeiro lugar a cesura faz surgir o sentido. Não sozinha, bem entendido; mas sem a interrupção — entre as letras, as palavras, as frases, os livros •— nenhuma significação poderia surgir. *Supondo* que a Natureza recusa o *salto,* compreende-se por que razão a Escritura jamais será a Natureza. Só procede por saltos. **O** que a torna perigosa. A morte passeia entre as letras. Escrever, o que se denomina escrever,. supõe o acesso ao espírito pela coragem de perder a vida, de morrer para a natureza.

Jabès mostra-se extremamente atento a esta distância generosa entre os signos.

"A luz está na sua ausência que tu lês..."
".. .Todas as letras formam a ausência..."

A ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, *o que* dizem as letras: dizem a

liberdade e a vacância concedida, o que elas "formar, ▸ ao fechá-la na sua rede.

Finalmente ausência como sopro da letra, p₀i,ₐ letra *vive.* "É preciso que o nome germine, sem isso 6 falso , diz A. Brcton. Significando a ausência e a separação, a letra vive como aforismo. É solidão, diz a solidão, e vive de solidão. Seria letra morta fora d diferença e se rompesse a solidão, se rompesse a interrupção, a distância, o respeito, a relação com o outro, isto é, uma certa não-relação. Há portanto uma quase animalidade da letra que assume as formas do seu desejo, da sua inquietação e da sua solidão.

"A tua solidão
é um alfabeto de esquilos
para uso das florestas"
(La Clef de voüte em *Je bâtis ma demeure.)*

Como o deserto e a cidade, a floresta, onde formigam os signos amedrontados, diz sem dúvida o não--lugar e a errância, a ausência de caminhos prescritos a ereçao solitária da raiz ofuscada, fora do alcance dò sol, em direção a um céu que se esconde. Mas a floresta é também, além da rigidez das linhas, das árvores em que se agarram as letras enlouquecidas, a madeira que a incisão poética fere.

"Gravavam o fruto na dor da árvore
da solidão. ..

Como o marinheiro que enxerta um nome
ao do mastro
no signo tu estás sozinho".

A árvore da gravura e do enxerto já não pertence ao jardim; e a arvore da floresta ou do mastro A árvore está para o mastro tal como o deserto está para a cidade. Como o Judeu, como o poeta, como o homem, como Deus, os signos só têm escolha entre uma solidão de natureza ou uma solidão de instituição. Então são signos e o outro torna-se possível.'

£ certo que a animalidade da letra aparece'em primeiro lugar como *urna* metáfora entre outras. (Por exemplo, em *Je bâtis ma demeure,* o sexo é uma vo«al, etc, ou então, *"Por vezes, ajudado por um cúmplice, à*

palavra muda de sexo e de alma", ou ainda: *"As vogais, ,,b a sua pena, parecem-se com cabeças de peixes fora liágua perfuradas pelo anzol; as consoantes com escamas esbulhadas. Vivem apertadamente nos seus atos, no seu tugúrio de tinta. O infinito os obseca. . .")* Mas é sobretudo *a* própria metáfora, a origem da linguagem como metáfora, em que o Ser e o Nada, condições, além-metáfora, da metáfora, jamais se dizem a si próprios. A metáfora, ou animalidade da letra, é a equivocidade primeira e infinita do significante como Vida. Subversão *psíquica* da literalidade inerte, isto é, da natureza ou da palavra que voltou a ser natureza. Esta superpotência como vida do significante produz-se na inquietação e na errância da linguagem sempre mais rica que o saber, tendo sempre movimento para ir mais longe do que a certeza pacífica e sedentária *"Como dizer o que eu sei / com palavras cuja significação / é múltipla?"*

Já traída pela citação, a potência organizada do canto, em *Le livre des questions,* mantém-se fora do alcance do comentário. Mas podemos ainda interrogar-nos sobre a sua origem. Não nascerá ela aqui, em especial, de uma extraordinária confluência que pesa sobre a barragem das palavras, sobre a singularidade pontual da experiência de Edmond Jabès, sobre a sua voz e sobre o seu estilo? Confluência em que se reúnem, se apertam e se recordam o sofrimento, a reflexão milenária de um povo, essa "dor", já, *"cujo passado e cuja continuidade se confundem com os da escritura",* o destino que interpela o Judeu e o interpõe entre a voz e o número; e chora a voz perdida com lágrimas negras como manchas de tinta. *Je bâtis ma demeure* é um verso tirado de *La voix de Venere* (1949). E *Le livre des questions: "Tu adivinhas que dou um grande valor ao que é dito, talvez mais do que ao que é escrito; pois no que é escrito, faJta a minha voz e acredito nela, — Ouço a voz criadora, não a voz cúmplice que é uma serva".*

(Encontraríamos em E. Levinas a mesma hesitação, **o** mesmo movimento inquieto na diferença entre o socratismo e o hebraísmo, a miséria e a elevação da letra, **o** pneumático e o gramático).

Na afasia originária, quando falta a voz do deus ou do poeta, é preciso contentarmo-nos com estes vigários da palavra; o grito e a escritura. É *Le livre de questions,* a repetição nazi, a revolução poética do nosso século, a extraordinária reflexão do homem que tenta hoje finalmente — e para sempre em vão — retomar, por todos os meios, por todos os caminhos, posse da sua linguagem, como se isso tivesse um sentido, e reivindicar a sua responsabilidade contra um Pai do Logos. Podemos por exemplo ler em *Le livre de 1'absent;* "Uma batalha decisiva em que os vencidos, que a ferida trai, descrevem, ao caírem, a página de escritura que os vencedores dedicam ao eleito que a desencadeou sem dar por isso. De fato foi para afirmar a supremacia do verbo sobre o homem, do verbo sobre o verbo que se travou o combate". Esta confluência, *Le livre des questions?*

Não. O canto não mais cantaria se a tensão só fosse de confluência. A confluência tem de repetir a origem. Canta este grito porque faz aflorar, no seu enigma, a água de um rochedo fendido, a fonte única, a unidade de uma ruptura que brota. Depois as "correntes", as "afluências", as "influências". Um poema corre sempre o risco de não ter sentido e ele nada seria sem este risco. Para que o poema de Jabès corra o risco de ter um sentido, para que a sua *pergunta* pelo menos corra o risco de ter um sentido, é preciso adivinhar a fonte, e que a unidade não é uma unidade de encontro, mas que neste encontro hoje recorda um outro encontro. Encontro primeiro, principalmente encontro único pois foi separação, como a de Sara e Yukel. O encontro *é* separação. Semelhante proposição, que contradiz a "lógica", rompe a unidade do Ser — no frágil elo do "é" -— acolhendo o outro e a diferença na origem do sentido. Mas, dirão, é sempre preciso pensar já o ser para dizer estas coisas, o encontro e a separação, de que e de quem, e sobretudo que o encontro *é* separação. É certo, mas o "é sempre preciso já" significa precisamente o exílio originário fora do reino do ser, o exílio como pensamento do ser, e que o Ser não é nem se mostra nunca a *si próprio,* nunca está *presente, agora,* fora da diferença (em todos os sentidos exigidos

hoje por esta palavra). Quer seja o ser ou o senhor do sendo, o próprio Deus é, aparece como o que é na diferença, isto é, como a diferença e na dissimulação.

Se ao acrescentar, o que aqui fazemos, miseráveis erafitos a um imenso poema, pretendêssemos reduzi-lo à sua "estrutura temática", como se diz, seríamos realmente obrigados a reconhecer que nada é nele original A pergunta em Deus, a negatividade em Deus como liberação da historicidade e da palavra humana, a escritura do homem como desejo e pergunta *de* Deus (e a dupla genitividade é ontológica antes de ser gramatical ou melhor o enraizamento do ontológico e do gramatical no *graphein),* a história e o discurso como cólera de Deus saindo de si, etc. etc.. ., eis aqui motivos suficientemente constatados: em primeiro lugar não são próprios de Boehme, dó romantismo alemão, de Hegel, do último Scheler, etc, etc... A negatividade em Deus, o exílio como escritura, a vida da letra enfim, é já a Cabala. Que quer dizer a própria "Tradição". E Jabès tem consciência das ressonâncias cabalísticas do seu livro. Por vezes, joga mesmo com elas. (Ver por exemplo *Le livre de 1'ábsent,* 12).

Mas a tradícionalidade não é ortodoxia. Outros falarão talvez de todos os aspectos pelos quais Jabès se separa *também* da comunidade judaica, supondo que esta última noção tenha aqui um sentido ou o seu sen tido clássico. Não se separa dela apenas no que diz respeito aos dogmas. Mais profundamente ainda. Para Jabès, que reconhece ter descoberto muito tarde uma certa afinidade com o judaísmo, o Judeu não passa de alegoria sofredora: *Vós sois todos judeus, mesmo^ os anti-semitas, pois fôstes designados para o martírio.* Tem então de se explicar com os seus irmãos de raça e com rabinos que já não são imaginários. Todos o censurarão por este universalismo, este essencialismo. este alegorismo descarnados; esta neutralização do acontecimento no simbólico e no imaginário.

> *"Dirigindo-se a mim, meus irmãos de raça disseram:*
> *Tu não és Judeu. Não freqüentas a sinagoga..*
>
> *Os rabinos, cujas palavras citas, são charlatães.*

Alguma vez existiram? E te alimentaste com as su,u palavras ímpias.",,.

. . ."Tu és Judeu para os outros e tão pouco para nós".

"Dirigindo-se a mim, o mais ponderado dos meus irmãos de raça disse-me:

Não fazer qualquer diferença entre um Judeu e aquele que não o é, não será já não ser Judeu?" £ acrescentaram: "A fraternidade é dar, dar, dar, e m jamais poderás dar senão aquilo que és" / Batendo no peito com o punho, pensei: / "Nada sou. / Tenho a cabeça cortada. / Mas um homem não vale outro homem? I E o decapitado, o crente?".

Neste diálogo Jabès não é um acusado, traz em si o diálogo e a contestação. Nesta não-coincidência de si consigo, é mais judeu e menos judeu do que o Judeu, Mas a identidade do Judeu consigo mesmo talvez não exista. Judeu seria o outro nome dessa impossibilidade de ser ele próprio. O Judeu está quebrado e o está em primeiro lugar entre estas duas dimensões da letra: a alegoria e a literalidade. A sua história seria apenas uma história empírica entre outras se se estabelecesse, se se estatizasse na diferença e na literalidade. Não teria história alguma absolutamente se se extenuasse na álgebra de uma universalidade abstrata.

Entre a carne demasiado viva do acontecimento literal e a pele fria do conceito corre o sentido. É assim que passa no livro. Tudo se passa no livro. Tudo deverá habitar o livro. Os livros também. Por tal razão o livro jamais está acabado. Permanece sempre em sofrimento e vigília.

"— Uma lâmpada está sobre a minha mesa e a casa está no livro
— Habitarei finalmente a casa."

"— Onde se situa o livro?
— No livro"

Toda saída para fora do livro faz-se no livro, Não há dúvida de que o fim da escritura se situa \\\u< lá da escritura: "A escritura que acaba em si mesma não passa de uma manifestação de desprezo." Se não f,r dilaceramento de si em direção ao outro na confissão da separação infinita, se for deleite de si, prazer de escrever por escrever, contentamento do artista, destrói-se a si própria. Sincopa-se no arredondado do ovo e na plenitude do Idêntico. É verdade que ir em direção ao outro é também negar-se e o sentido aliena-se na passagem da escritura. A intenção ultrapassa-se e arranca-se a si para se dizer, *"Odeio o que é pronunciado onde já não estou."* Também não há dúvida de que, do mesmo modo que o fim da escritura passa além da escritura, a sua origem ainda não está no livro. O escritor, construtor e sentinela do livro, permanece à entrada da casa. O escritor é um passante e o seu destino tem sempre uma significação liminar. *"— Quem és? — O guarda da casa. — .'. .Estás no livro? — O meu lugar é no limiar."*

Mas — e está nisso o fundo das coisas — toda esta exterioridade em relação ao livro, toda essa negatividade do livro produz-se *no livro.* Diz-se a saída para fora do livro, diz-se o outro e o limiar *no livro.* O outro c o limiar só podem escrever-se, confessar-se ainda nele. Não se sai do livro a não ser no livro, dado que, para Jabès, o livro não está no mundo, mas o mundo no livro.

"O mundo existe porque o livre existe..." "O livro é obra do livro." ". .. O livro multiplica o livro." Ser é ser-no-livro, mesmo que o ser não seja essa natureza criada a que a Idade Média muitas vezes chamava o Livro de Deus. O próprio Deus surge no livro que liga assim o homem a Deus e o ser a si. *"Se Deus existe, é porque está no livro."* Jabès sabe que o livro está investido e ameaçado, que a sua *"resposta é ainda uma pergunta, que esta habitação está constantemente ameaçada".* Mas o livro só pode ser ameaçado pelo nada, pelo não-ser, pelo não-sentido. Se chegasse a *ser,* a ameaça — como é aqui o caso — seria confessada, dita, domesticada. Seria da casa e do livro.

Toda a inquietação histórica, toda a inquietação poética, toda a inquietação judaica atormentam portanto este poema da interminável pergunta. Todas as afirmações e todas as negações, todas as perguntas contraditórias nele são acolhidas na unidade do livro,

numa lógica sem semelhança com nenhuma outra, na Lógica. Aqui seria necessário dizer a Gramática. fvl as esta inquietação e esta guerra, este tumultuar de todas as águas não repousará no fundo calmo e silencioso de uma não-pergunta? A escritura da pergunta não será por decisão, por resolução, o começo do repouso e dà resposta? A primeira violência em relação à pergunta? A primeira crise e o primeiro esquecimento, o começo necessário da errância como história, isto é, como a própria dissimulação da errância?

A não-pergunta de que falamos não é ainda um dogma; e o ato de fé no livro pode preceder, sabemo-lo, a crença na Bíblia. Sobreviver-lhe também. A não-pergunta de que falamos é a certeza não enfraquecida de que o ser é uma Gramática; e o mundo na sua totalidade um criptograma a constituir ou a reconstituir por inscrição ou decifração poéticas; que o livro é originário, que toda a coisa é *no livro* antes de ser para vir *ao mundo,* só pode nascer *abordando* o livro, só pode morrer malogrando *em vista* do livro; e que sempre a margem impassível do livro está *primeiro.*

Mas se o Livro não fosse, em todos os sentidos da palavra, senão uma *época* do ser (época moribunda que deixaria ver o Ser nas pálidas luzes da sua agonia ou no relaxamento do seu abraço, e que multiplicaria, como uma última doença, como a hipermnésia faladora e tenaz de certos moribundos, os livros sobre o livro morto)? Se a forma do livro já não devesse ser o modelo do sentido? Se o ser estivesse radicalmente fora do livro, fora da sua letra? De uma transcendência que já não se deixaria tocar pela inscrição e pela significação, que não se deitaria na página e que sobretudo se levantaria antes dela? Se o ser se perdesse nos livros? Se os livros fossem a dissipação do ser? Se o ser-mundo, a sua presença, o seu sentido de ser, se revelasse apenas na ilegibilidade, numa ilegibilidade radical que não seria cúmplice de uma legibilidade perdida ou procurada, de uma página que ainda se ,hão tivesse cortado em qualquer enciclopédia divina? Se o mundo nem mesmo fosse, segundo a expressão de Jaspers, o "manuscrito de um outro", mas em primeiro lugar o outro de todo o manuscrito possível? E se sempre fosse demasiado cedo para dizer que *"a revolta ê uma pagina amarrotada no cesto de papéis..."?* Sempre demasiado cedo para dizer que o mal é apenas *indecifrável,* pelo efeito de algum *lapsus calami* ou cacografia de Deus e que *"a nossa vida, no Mal, tem a forma de uma letra deitada, excluída, porque ilegível do Livro dos Livros?"* E se a Morte não se deixasse inscrever *a si própria* no livro em que, como aliás se sabe, o Deus dos Judeus todos os anos inscreve o nome unicamente daqueles que poderão viver? E se a alma morta fosse mais ou menos, em todo o caso outra coisa diferente da letra morta que sempre deveria poder ser despertada? Se o livro só fosse o esquecimento mais seguro da morte? A dissimulação de uma escritura mais velha ou mais nova, de uma idade diferente- da do livro, da gramática e de tudo o que nela se anuncia sob o nome de sentido do ser? de uma escritura ainda ilegível?

A ilegibilidade radical de que falamos não é a irracionalidade, o não-sentído desesperante, tudo o que pode suscitar a angústia perante o incompreensível e o ilógico. Uma tal interpretação — ou determinação — do ilegível pertence já ao livro, está já envolvida na possibilidade do volume. A ilegibilidade originária não é um. momento simplesmente interior ao livro, à razão ou ao logos; também não é o contrário, não mantendo com eles nenhuma relação de simetria, sendo incomensurávei em relação a eles. Anterior ao livro (no sentido não cronológico), é portanto a própria possibilidade do livro e, nele, de uma oposição, ulterior e eventual, do "racionaiismo" e do "irracionalismo". O ser que se anuncia no ilegível está para além destas categorias, para além do seu próprio nome ao escrever-se.

Que estas perguntas não sejam formuladas em *Le livre des questions* é algo que não podemos censurar a Jabès. Estas perguntas só podem dormir no ato literário que tem necessidade ao mesmo tempo da sua vida e da sua letargia. A escritura morreria quer com a vigilância pura quer com o simples desaparecimento da pergunta. Escrever não é ainda confundir a ontologia e a gramática? Esta gramática na qual se inscrevem ainda todas as deslocações da sintaxe morta, todas as agressões da palavra contra a língua, todos os questionamentos da própria letra? As perguntas escritas

dirigidas à literatura, todas as torturas a ela infligidas são sempre por ela e nela transfiguradas, enervadas' esquecidas; tornadas modificações de si, por si, em si' das mortificações, isto é, como sempre, das astúcias da vida. Esta só se nega a si própria na literatura para melhor sobreviver. Para melhor ser. Não se nega mais do que se afirma: difere-se e escreve-se como diferência. * Os livros são sempre livros de *vida* (o arquétipo seria o *Livro da Vida* mantido pelo Deus dos Judeus) ou da *sobrevida* (os arquétipos seriam os *Livros dos Mortos* mantidos pelos egípcios). Quando Blanchot escreve: "Será o homem capaz de uma interrogação radical, isto é, afinal de contas, será o homem *capaz* de literatura?", poder-se-ia igualmente dizer, a partir de um certo pensamento da vida, "incapaz", outras tantas vezes. Exceto se admitirmos que a literatura pura é a não-literatura, ou a própria morte. A pergunta sobre a origem do livro, a interrogação absoluta, a interrogação sobre todas as interrogações possíveis, a "interrogação de Deus" jamais pertencerá a qualquer, livro. A menos que se esqueça a si própria na articulação da sua memória, no tempo da interrogação, no tempo e na tradição da sua *frase,* e que a memória dé si, sintaxe ligando-a ã si, não faça dela uma afirmação disfarçada. Já um livro de pergunta que se afasta da sua origem.

Então, para que Deus fosse realmente, como diz Jabès, *uma interrogação de Deus,* não seria preciso transformar uma última afirmação em pergunta? Talvez a literatura só fosse então o deslocamento sonâmbulo desta pergunta:

'Há o Livro de Deus pelo qual Deus se interroga e há o livro do homem que é à medida do de Deus "

Reb Rida

(*) **Sobre *di/térence* e *diliérance,* que traduzimos por *diferencia, \ei o* artiao de Jaeaues Derrida *La diliérance,* em *Théorie tVensemble, ti.* du Seu», 1%8. (N. da T.)**

ELIPSE

A Gabriel Bounoure

Aqui ou ali, discernimos a escritura: uma partilha sem simetria desenhava de um lado o fechamento do livro, do outro a abertura do texto. De um lado a enciclopédia teológica e segundo o seu modelo, o livro do homem. Do outro, uma rede de traços marcando o desaparecimento de um Deus extenuado ou de um homem eliminado. A questão da escritura só se podia iniciar com o livro fechado. A alegre errância do *Sraphein* era então impossível. A abertura ao texto era a aventura, o gasto sem reserva.

E contudo nao sabíamos nós que **o** fechamento do hvro nao era um limite entre outros? Que é apenas no hvro, voltando constantemente a ele, tirando de>* todos os recursos, que nos seria necessário indefinida' mente designar a escritura de além-livro?

É o caso então de pensar em *Le Reiour au livre*' Com este título, Edmond Jabès diz-nos em primeiro lugar o que é "abandonar o livro". Se o fechamento não é o fim, por mais que protestemos ou pratiquemos a demolição,

"Deus sucede a Deus e o Livro ao Livro".

Mas no movimento desta sucessão, a escritura permanece de vigília, entre Deus e Deus, o Livro e o Livro. E se se fizer depois desta vigília e depois do além-fechamento, o regresso ao livro não nos encerra nele. É um momento de errância, repete a *época* do livro, a sua totalidade de suspensão entre duas escrituras, a sua retirada e o que se reserva nele. Regressa em direção a

"Um livro que é a entretela do risco". ..

". . .A minha vida, depois do livro, terá portanto sido uma vigília de escritura no intervalo dos limites..."

A repetição não reedita **o** livro, descreve a sua origem desde uma escritura que já não lhe pertence, que finge, repetindo-o, deixar-se compreender nele. Longe de se deixar oprimir ou envolver no volume, esta repetição é a primeira escritura. Escritura de origem, escritura descrevendo a origem, assinalando os sinais do seu desaparecimento, escritura apaixonada pela origem:

"Escrever é ter a paixão da origem".

Mas o que assim a afeta, sabemo-lo agora, não é a origem mas o que faz as suas vezes; também não é o contrário da origem. Não é a ausência em lugar da presença mas um rasto que substitui unia presença que jamais esteve presente, uma origem pela qual nada começou. Ora o livro viveu desta mistificação; de ter deixado acreditar que a paixão, sendo originalmente

Assim se intitula o terceiro volume do Livre *des questions* (1*65). O segundo volume, o *Livre de Yukel,* apareceu em 1964. Ver o ensaio *Edmond Jabès et la question du livre.*

,naixonada por *qualquer coisa,* podia no fim ser apüfouáda peio seu regresso. Mistificação da origem, do [im, da linha, da curva, do volume, do centro.

Como no primeiro *Livre des questions,* rabinos imaginários respondem uns aos outros, no Canto sobre Í,ÍI *Boucle*

"A linha é mistificação"

Reb Seab

"Uma das minhas grandes angústias, dizia Reb Aghim, foi sem poder impedi-lo, a minha vida arredon-\ dar-se para formar uma curva."

Logo que o círculo gira, que o volume se enrola sobre si próprio, que o livro se repete, a sua identidade a si acolhe uma impereptível diferença que nos permite sair eficazmente, rigorosamente, isto é, discretamente, do fechamento. Redobrando o fechamento do livro, desdobramo-lo. Escapamos-lhe então furtivamente, entre duas. passagens pêlo mesmo livro, pela mesma linha, segundo a mesma curva, *"Vigília de escritura no intervalo dos limites".* Esta saída para fora do idêntico no mesmo permanece muito leve, em si não pesa nada, pensa e pesa o livro *como tal.* O regresso ao livro é então o abandono do livro, deslizou entre Deus e Deus, o Livro e o Livro, no espaço neutro da sucessão, no suspenso do intervalo. O regresso então não retoma posse. Não se reapropria da origem. Esta já não está em si própria. A escritura, paixão da origem, deve entender-se também pela via do genitivo subjetivo. ^ É a própria origem que é apaixonada, passiva e suscetível de ser escrita. O que quer dizer' inscrita. A inscrição da origem é sem dúvida o seu ser-escrito mas é também o seu ser-inscrito num sistema do qual não passa de um lugar e de uma função.

Assim entendida, o regresso ao livro é de essência *elítica.* Algo invisível falta na gramática desta repetição. Como esta falta é invisível e indeterminável, como redobra e consagra perfeitamente o livro, repassa por todos os pontos do seu circuito, nada se modificou. E contudo todo o sentido é alterado por esta faixa. Re-

petida, a mesma linha já não é exatamente a mesma curva já não tem exatamente o mesmo centro, a *origem atuou.* Algo falta para que o círculo seja pér~ feito. Mas na EXXEUJJLS , pela simples reduplicação do caminho, pela solicitação do fechamento, peia quebra da linha, o livro deixou-se pensar como tal,

"E Yukel diil

O círculo está reconhecido. Quebrai a curva, o caminho duplica o caminho.
O livro consagra o livro."

O regresso ao livro anunciaria aqui a forma do eterno retorno. O regresso do mesmo só se altera___ mas fá-lo absolutamente — para voltar ao mesmo. A pura repetição, ainda que não mudasse nem uma coisa nem um signo, traz consigo um poder ilimitado de perversão e de subversão.

Esta repetição é escritura porque o que nela desaparece é a identidade a si da origem, a presença a si * da palavra dita viva. É o centro. A mistificação de que viveu o primeiro livro, o livro mítico, a vigília de toda a repetição consistiu no fato de o centro estar ao abrigo do jogo: insubstituível, subtraído à metáfora e à metonímia, espécie de *prenome invariável* que podia ser invocado mas não repetido. O centro do primeiro livro não deveria ter podido ser repetido na sua própria representação. Desde que se presta uma vez a uma semelhante representação — isto é, desde que é escrito —, quando se pode ler um livro no livro, uma origem na origem, um centro no centro, é o abismo, o sem-fundo da reduplicação infinita. O outro está no mesmo,

"O exterior no interior. ..

O centro é o poço. ..

"Onde está o centro? Gritava Reb Madies. A água repudiada permite ao falcão perseguirá sua presa."
O centro está talvez no deslocamento da pergunta.
Não há centro quando o círculo é impossível.

(*l Valemo-nos da tradução portuguesa dos conceitos de *présence à soi* (presença a si) e *identité à soi* (identidade a si) do livro de Régis Jolívct, *Ai Doutrinas Existencialistas*, Livr. Tavares Martins, Porto, 1957. (N. da T.)

Possa a minha morte vir de mim, dizia Reb Bekri.
Seria simultaneamente a servidão do cerne e da cesura."

Logo que um signo surge, começa por se repetir. Sem isso não seria signo, não seria o que é, isto é. essa não-identidade a si que remete regularmente ao mesmo. Isto é, a um outro signo que nascerá de ele próprio se dividir. O grafema, repetindo-se deste modo, não tem portanto nem lugar nem centro naturais. Mas alguma vez os perdeu? Será a sua excentricidade um desceiv tramento? Não se poderá afirmar a não-referência ao centro em vez de chorar a ausência do centro? Por que razão se faria luto pelo centro? O centro, a ausência de jogo e de diferença, não será o outro nome da morte? Aquela que tranqüiliza, acalma mas que também do seu buraco angustia e põe em causa?

A passagem pela excentricidade negativa é sem dúvida necessária; mas apenas liminar.

"O centro é o limiar.

Reb Naman dizia: "Deus é o Centro; eis a razão pela qual espíritos fortes proclamaram que Ele não existia, pois se o centro de uma maçã ou da estrela for o coração do astro ou do fruto, qual é o verdadeiro meio do pomar e da noite?"

E Yukel disse:

0 centro é o fracasso. . .

"Onde está o centro?

— Sob as cinzas."

Reb ***Sela***

"O *centro é o luto."*

Do mesmo modo que há uma teologia negativa, há uma ateologia negativa. Cúmplice, diz ainda a ausência do centro quando seria já necessário afirmar o jogo. Mas o desejo do centro não será, como função do próprio jogo, o indestrutível? E na repetição ou no regresso do jogo, como é que o fantasma do centro não nos apelaria? É que é infinita a hesitação entre a escritura como descentramento e a escritura como afirmação do

jogo. Pertence ao jogo e liga-o à morte. Produz-se num "quem sabe?" sem sujeito nem saber.

"O último obstáculo, o último marco é, quem sabe?, o centro.

Então tudo viria a nós dos confins da noite, da infância."

Se o centro for realmente *"o deslocamento da pergunta",* é porque sempre se *denominou* o inominável poço sem fundo de que ele próprio era o signo; signo do buraco que o livro quis encher. O centro era o nome de um buraco; e o nome do homem, como o de Deus, diz a força daquilo que se erigiu para nele fazer obra em fonna de livro. O volume, o rolo de pergaminho deviam introduzir-se no buraco ameaçador, penetrar furtivamente na habitação ameaçadora, com um movimento animal, vivo, silencioso, liso, brilhante, escorregadio, à maneira de uma serpente ou de um peixe. Tal é o desejo inquieto do livro. Tenaz também e parasitário amando e aspirando por mil bocas que deixam mil marcas na nossa pele, monstro marinho, *pólipo.*

"Ridícula esta posição de barriga para baixo, Rastejas. Furas a parede na sua base. Esperas escapar-te, como um rato. Semelhante à sombra, à manhã, na estrada.

E essa vontade de permanecer de pé, apesar da fadiga e da fome?

Um buraco, era apenas um buraco,
o destino do livro.
(Um huraco-polvo, a tua obra?
O polvo foi pendurado no teto e os seus tentáculos começaram a brilhar.)
Era apenas um buraco
na parede,
tão estreito aue jamais
pudeste introduzir-te nele
para fugir.
Desconfiai das habitações. Nem sempre são acolhedoras."

Estranha a serenidade de tal retorno. Desesperada pela repetição e contudo alegre por afirmar o abismo, por habitar o labirinto como poeta, por escrever o buraco, *"o destino do livro"* no qual só nos podemos enfiar, que devemos guardar ao destruí-lo. Afirmação dançante e cruel de uma economia desesperada. A habitação é pouco acolhedora por seduzir, como o livro, num labirinto. O labirinto é aqui um abismo: penetramos na horizontalidade de uma pura superfície, representando-se a si própria de meandro em meandro.

"O livro é o labirinto. Julgas sair dele, e cada vez penetras mais fundo. Não tens qualquer possibilidade de te salvares. Ê necessário que destruas a obra. Mão consegues te decidir. Observo o lento mas constante aumento da tua angústia. Parede após parede. No fim quem te espera? •— Ninguém... O teü nome encolheu-se sobre si próprio, como a mão sobre a arma branca."

Na serenidade deste *terceiro* volume, *Le livre des questions* está então realizado. Como o devia estar, permanecendo aberto, dizendo o não-fechamento, ao mesmo tempo infinitamente aberto e refletindo-se infinitamente sobre si próprio, "wm *olho no olho",* comentário que acompanha ao infinito o *"livro excluído e reclamado",* livro constantemente começado e retomado de um lugar que não está nem no livro nem fora do livro, dizendo-se como a própria abertura que é reflexo sem saída, reenvio, retorno e meandro do labirinto. Este é um caminho que contém em si os caminhos para fora de si, que compreende as suas próprias saídas, que é o próprio a abrir as suas portas, isto é, abrindo-as sobre si próprio, fecha-se ao pensar a sua própria abertura.

Esta contradição é pensada como tal no terceiro livro das perguntas. Eis a razão pela qual a triplicidade é o seu número e a chave da sua serenidade. Da sua composição também: O terceiro livro diz,

"Sou o primeiro livro no segundo"

"E Yukel disse:
Três perguntas
seduziram o livro
e três perguntas

o terminarão.
O que acaba,
três vezes começa.
o livro é três.
O mundo é três
E Deus, para o homem,
as três respostas."

Três: não porque o equívoco, a duplicidade do todo e do nada, da presença ausente, do sol negro, da boca aberta, do centro roubado, do regresso elítico, seria finalmente resumida em qualquer dialética, apaziguada em qualquer termo conciliador. O *"passo"* e o *"pacto"* de que fala Yukel em *Meia-noite ou a terceira pergunta* são o outro nome da morte afirmada desde *A aurora ou a primeira pergunta* e *Meio-dia ou a segunda pergunta.*

E Yukel disse:

"O livro me conduziu,
da aurora ao crepúsculo,
da morte à morte,
coín a tua sombra, Sara,
no número, Yukel,
no fim das minhas perguntas,
ao pé das três perguntas..."

A morte está na aurora porque tudo começou pela repetição. Logo que o centro ou a origem começaram por se repetir, por se redobrar, o duplo não se acrescentava apenas ao simples. Dividia-o e fornecia-o. Havia imediatamente uma dupla origem mais a sua repetição. Três **é** o primeiro número da repetição. O último também, pois o abismo da representação permanece sempre dominado pelo seu ritmo, ao infinito. Sem dúvida o infinito não **é** uno, nem nulo, nem inumerável. É de essência ternária. O dois, como o segundo *Livre des questions* (o *livro de Yukel),* como Yukel, continua a ser a junção indispensável e inútil do livro, o mediador sacrificado sem o qual a triplicidade não existiria, sem o qual o sentido não seria o que é, isto **é,** diferente de si: em jogo. A junção é a quebra. Poder-se-ia dizer do *segundo* livro o que se diz de Yukel na *segunda* parte do *Retour au livre:*

"Foi a liana e ligação no livro, antes de ser dele expulso."

Se nada precedeu a repetição, se nenhum presente vigiou o traço, se, de certo modo, é o "vazio que de novo se escava e se marca de impressões digitais",[2] então o tempo da escritura já não segue a linha dos presentes modificados. O futuro não é um presente futuro, ontem não é um presente passado. O além do fechamento do livro não deve ser esperado nem encontrado. Está *lá* mas *além,* na repetição mas evitando-a. Está lá como a sombra do livro, o terceiro entre as duas mãos que seguram o livro, a diferencia no agora da escritura, a distância entre o livro e o livro, essa outra mão.

Abrindo a terceira parte do terceiro *Livre des questions, o canto sobre a distância e o acento* começa assim:

"Amanhã é a sombra e a reflexibilidade de nossas mãos."

Reb Dérissa

(2) **Jean Catesson,** ***Journal intime et points carãinaux.***

'GÊNESE E ESTRUTURA" E A FENOMENOLOGIA

Devo começar com uma *precaução* e com uma *confissão.* Quando, ao nos aproximarmos de uma filosofia, já estamos armados não só de um par de conceitos — neste caso "estrutura e gênese" — que uma Jonga tradição problemática muitas vezes fixou ou sobrecarregou de reminiscências, mas também de uma grade especulativa em que aparece já a figura clássica de um antagonismo, o debate operatório que nos preparamos para instituir no interior ou a partir desta filosofia corre o risco de se assemelhar mais a um interrogatório do que a uma escuta atenta, ou seja, a um inquérito abusivo que introduz previamente o que pre-

tende encontrar e violenta a fisiologia própria de uni pensamento. Não há dúvida de que a abordagem de uma filosofia na qual se introduz o corpo estranho de um debate pode ser eficaz, mostrar ou libertar o sentido de um trabalho latente, mas começa por uma agressão e uma infidelidade. **É** preciso não esquecê-lo.

Neste caso preciso o que dissemos é ainda mah verdadeiro do que habitualmente. Husserl sempre acentuou a sua aversão pelo debate, pelo dilema, pela aporia, isto é, pela reflexão sobre o modo alternativo em que o filósofo, no termo de uma deliberação, pretende concluir, isto é, fechar a questão, parar a expectativa ou o olhar numa opção, numa decisão, numa solução; o que procederia de uma atitude especulativa ou "dialética", no sentido que Husserl, pelo menos, sempre quis dar a esta palavra. São culpados desta atitude não só os metafísicos mas também, muitas vezes sem o saberem, os expoentes das ciências empíricas: uns e outros seriam congenitalmente culpados de um certo pecado de explicativismo. O fenomenólogo, pelo contrário, é o "verdadeiro positivista" que volta às próprias coisas e se apaga perante a originalidade e a originariedade das significações. O processo de uma compreensão ou de uma descrição fiéis, a continuidade da explicação dissipam o fantasma da escolha. Poder-se-ia portanto dizer, para começar, que, pela sua recusa do sistema e do fechamento especulativo, Husserl é já, no seu estilo de pensamento, mais atento à historicidade do sentido, à possibilidade do seu devir, mais respeitador daquilo que, na estrutura, permanece aberto. E mesmo que se pense que a abertura da estrutura é "estrutural", isto é, essencial, passamos já a uma ordem heterogênea à primeira: a *diferença* entre a estrutura menor — necessariamente fechada — e a estruturalidade de uma abertura é talvez o lugar insituável em que a filosofia se enraíza. Em especial quando diz c descreve estruturas. Deste modo, a presunção de um conflito entre aproximação genética e aproximação estrutural parece logo de entrada imposta á' especificidade daquilo que se entrega a um olhar virgem. E se tivéssemos colocado *ex abrupto* a questão "estrutura *ou* gênese" a Husserl, aposto que ele teria ficado muito espantado por se ver convocado para tal debate; teria

respondido que isso dependia de que tema se pretendia falar. Há dados que devem ser descritos em termos de estrutura, outros em termos de gênese. Há camadas de significações que aparecem como sistemas, complexos, configurações estáticas, no interior das quais, aliás, o movimento e a gênese são possíveis se obedecerem à legalidade própria e à significação funcional da estrutura considerada. Outras camadas, ora mais profundas, ora mais superficiais, entregam-se no modo essencial da criação e do movimento, da origem inaugural, do devir ou da tradição, o que exige que se fale a seu respeito a linguagem da gênese, supondo que haja uma ou que só haja uma.

A imagem desta fidelidade ao tema da descrição é encontrada na fidelidade, pelo menos aparente, de Husserl a si próprio ao longo de todo o seu itinerário. Para mostrá-lo usarei dois exemplos.

1. A passagem das pesquisas genéticas no único livro cujo método Husserl renegou ou certas pressuposições psicologistas (estou pensando em *Philosophie der Arhhmetik)* nas *Recherches logiques* em especial, onde se tratava principalmente de descrever a objetividade das objetividades ideais numa certa fixidez inlemporal e na sua autonomia em relação a um certo devir subjetivo; esta passagem tem a continuidade da explicação e Husserl está tão certo disso que escreve, quase quarenta anos depois: [1]

"A fixação da atenção no formal-já foi por mim conseguida graças à minha *Philosophie der Arithmetik* (1891) a qual, apesar da sua falta de maturidade como primeiro escrito, representava contudo uma primeira tentativa para obter a clareza sobre o sentido verdadeiro, sobre o sentido autêntico e original dos conceitos da teoria dos conjuntos e da teoria dos números, e isto voltando às atividades espontâneas de coligação e de numeração nas quais as coleções ("tolidades", "conjuntos") e os números são dados de uma maneira originalmente produtiva. Era portanto, para me servir da minha maneira ulterior de me exprimir, uma investigação relacionada com a fenomenologia constitutiva. . .", etc.

(U ***l.ogique jonncllf et logique trcinscemíantaU,* trad. S. Bachelard, P- 119.**

Objetar-se-á que neste caso a fidelidade se explica facilmente, pois se trata de retomar na dimensão da "gênese transcendental" uma intenção que inicialmente se ligara, mais "ingenuamente", mas com uma inquietação constante, a uma gênese psicológica.

2. Mas o mesmo não se pode dizer da passagem — desta vez no interior da fenomenologia — das análises estruturais da constituição estática praticadas em *Ideen I* (1913) às análises de constituição genética que se seguiram e que por vezes são muito novas no seu conteúdo. E contudo esta passagem é ainda um simples progresso que não implica nenhuma "superação", como se diz, ainda menos uma opção e principalmente nenhum arrependimento. É o aprofundamento de um trabalho que deixa intacto o que foi descoberto, um trabalho de escavação em que o fato de por a descoberto as fundações genéticas e a produtividade originária não só não abala nem arruina nenhuma das estruturas superficiais já expostas, como ainda faz aparecer de novo formas eidéticas, *"a priori* estruturais" — é a expressão de Husserl — da própria gênese.

Deste modo, pelo menos no espírito de Husserl, jamais teria havido problema "estrutura-gênese" mas apenas o privilégio de um ou outro destes dois conceitos operatórios, conforme o espaço de descrição, o *quid* ou o *quomodo* dos dados. Nesta fenomenologia em que, à primeira vista e se nos deixarmos inspirar por esquemas tradicionais, os motivos de conflitos ou de tensões parecem numerosos (é uma filosofia das essências sempre consideradas na sua objetividade, na sua intangibilidade, na sua aprioridade; mas é, no mesmo gesto, uma filosofia da experiência, do devir, do fluxo temporal do vivido que é a última referência; é também uma filosofia na qual a noção de "experiência transcendental" designa o próprio campo da reflexão, num projeto que, aos olhos de Kánt, por exemplo," pertenceria à teratologia), não haveria portanto nenhum choque, e a mestria do fenomenólogo no seu trabalho teria assegurado a Husserl uma serenidade perfeita no uso de dois conceitos operatórios sempre complementares. A fenomenologia, na clareza da sua intenção, seria portanto ofuscada pela nossa questão prévia.

Tomadas estas precauções quanto ao objetivo de Husserl, tenho agora de confessar o meu. Gostaria com efeito de tentar mostrar:

19 que, sob o uso sereno destes conceitos, trava-se um debate que regula e ritmiza" o caminhar da descrição, que lhe empresta a sua "animação" e cujo inacabamento, deixando em desequilíbrio cada grande etapa da fenomenologia, torna indefinidamente necessárias uma redução e uma explicitação novas;

2v que este debate, pondo em perigo a cada instante os próprios princípios do método, parece — digo bem "parece", pois se trata aqui de uma hipótese que, caso não se confirmasse, poderia pelo menos permitir acentuar os traços originais da tentativa husserlíana — parece portanto obrigar Husserl a transgredir o espaço puramente descritivo e a pretensão transcendental da sua investigação no sentido de uma metafísica da história, em que a estrutura sólida de um *Telos* lhe permitiria reapoderar-se, essencializando-a e prescrevei do-lhe de algum modo um horizonte, de uma gênese selvagem que se tornava cada vez mais invasora e que parecia acomodar-se cada vez menos ao apriorismo fenomenológico e ao idealismo transcendental.

Seguirei alternadamente o fio de um debate interior ao pensamento de Husserl e o de um combate que Husserl, por duas vezes, se viu obrigado a travar no flanco do seu campo de investigação; refiro-me a duas polêmicas que o colocaram frente a frente com essas filosofias da estrutura que são o *diltheyanismo* e o *gestalíismo.*

Husserl tenta portanto constantemente conciliar a exigência *estruturalista* que conduz à descrição compreensiva de uma totalidade, de uma forma ou de uma função organizada segundo uma legalidade interna e na qual ps elementos só têm sentido na solidariedade da sua correlação ou da sua oposição, com a exigência *genetista,* isto é, a exigência da origem e do fundamento da estrutura. Poder-se-ia contudo mostrar que o próprio projeto fenomenológico resultou de um primeiro fracasso desta tentativa. •

Em *Philosophie der Arithmetik,* a objetividade de uma estrutura, a dos números e das séries aritméticas — e, correlativamente, a da atitude aritmética — é relacionada com a gênese concreta que deve torná-la possível. A inteligibilidade e a normatividade desta estrutura universal são já recusadas, e sê-lo-^ão sempre por Husserl, como b' maná caído de um "lugar celeste"[2] ou como uma verdade eterna criada por uma razão infinita. Esforçar-se em direção à origem subjetiva dos objetos e dos valores aritméticos é aqui voltar a descer em direção à percepção, em direção aos con~ juntos perceptivos, em direção às pluralidades e às tòtalidades que aí se oferecem numa organização pré-matemática. Pelo seu estilo, este regresso à percepção e aos atos de coligação ou de numeração cede à tentação então freqüente que se chama, com um nome bem vago, "psicologismo".[3] Mas em mais de um lugar, esclarece a sua posição e nunca chega a considerar a constituição genética *de jato* como uma *validação epistemológica,* o que era a tendência de Lipps, Wundt e alguns outros (é certo que ao serem lidos atentamente e por si próprios, revelar-se-iam mais prudentes e menos simplistas do que seríamos tentados a crer pelas críticas de Husserl),

A originalidade de Husserl reconhece-se nos seguintes pontos: a) distingue o número de um conceito, isto é, de um *constructum,* de um artefato psicológico; b) sublinha a irredutibilidade da síntese matemática ou lógica à *ordem* — nos dois sentidos desta palavra — da temporalidade psicológica; c) apoia toda a sua análise psicológica na possibilidade *já dada* de um *etwas-überhaupt* objetivo, que Frege irá criticar apelidando-o de *espectro exangue,* mas que designa já a dimensão intencional[4] da objetividade, a relação transcendental ao objeto que nenhuma gênese psicológica poderá instaurar mas apenas pressupor na sua possibilidade. Por conseqüência, o respeito pelo *sentido* aritmético, pela su a *idealidade* e pela sua *normatividade,* proíbe já a Husserl qualquer dedução psicológica do número no exato momento em que o seu método declarado e as tendências da época deveriam tê-lo levado a isso. Resta que a intencionalidade pressuposta pelo movimento da gênese é ainda pensada por Husserl como um *traço,* uma *estrutura psicológica da consciência,* como o caráter e o estado de uma fatualidade. Ora o sentido do número prescinde muito bem da intencionalidade de uma consciência de fato. Este sentido, isto é, a objetividade ideal e a normatividade, é justamente essa independência em relação a toda a consciência de fato; e Husserl será logo obrigado a reconhecer a legitimidade das críticas de Frege: a essência do número pertence tanto ao domínio da psicologia como a existência do mar do Norte. Por outro lado, nem a unidade nem o zero podem ser gerados a partir de uma multiplicidade de atos positivos, de fatos ou de acontecimentos psíquicos. O que é verdadeiro para a unidade aritmética o é também para a unidade de todo o objeto em geral.

Se, perante todas estas dificuldades para dar conta de uma estrutura do sentido ideal a partir de uma gênese fatual, Husserl renuncia à via psicologista,[5] também não deixa de recusar a conclusão logicista para a qual os seus críticos o queriam empurrar. Quer fosse então de estilo platônico ou kantiano, este logicismo ligava-se sobretudo à autonomia da idealidade lógica em relação a toda a consciência em geral ou de toda a consciência concreta e não formal. Por seu lado Husserl pretende *manter* ao mesmo tempo a autonomia

(2) Ver *Recherches logiques,* t. II, I, § 31, pág. 118. trad.- Élie; Kellcel, Schérer.

(3) Trata-se diz então Husserl "de preparar por uma série de invés- • tiÊações psicológicas e lógicas os fundamentos científicos sobre os quais se poderia ulteriormente assentar a matemática e â filosofia". Pft. *der Arith.,* p. V. Em *Recherches logiques,* t. I, p. VIII, escreverá: "Tinha partido da convicção dominante de que é da psicologia que a lógica da ciência dedutiva, como a lógica em geral, tem de esperar a sua elucidação filosófica". E num artigo um pouco posterior à *P!i. der Arith.,* Husserl afirma ainda: "Julgo poder supor que nenhuma; teoria do juízo poderá concordar com os fatos se não se apoiar_num. estudo aprofundado das relações descritivas e *genéticas* das intuições.,£ das representações" *(Psychologlsche Studien zur elementaren Logik)..*

(4) A *Philosophie der Arithmetik* é dedicada a' Brentano. *::a*

(5) Evocando a tentativa de *Philosophie der Arithmetik,* Husserl cbserva no prefácio das *Recherches logiques* (1? edição, p. VIII): ..."As investigações psicológicas têm... no primeiro tomo £o único publicadoj... um lugar muito amplo. Este fundamento psicológico nunca me 'mha parecido verdadeiramente suficiente para certos encadeamentos. Qjando se tratava da questão da origem das representações matemáticas °u do arranjo, efetivamente determinado psicologicamente, dos métodos práticos, os resultados da análise psicológica pareciam-me claros e ricos de ensinamentos. Mas logo que se passava dos encadeamentos psicológicos do pensamento à unidade lógica do conteúdo do pensamento (isto é, da unidade da ... teoria), nenhuma continuidade nem nenhuma clareza verdadeiras apareciam" (tradução H. Élie).

normativa da idealidade lógica ou matemática em relação a toda consciência fatual e a sua dependência originária era relação a uma subjetividade *em geral; geral* mas *concreta.* Era-lhe portanto necessário passar entre os dois escolhos do estruturalismo logicista e do genetismo psicologista (mesmo sob a fôrma sutil e perniciosa do "psicqjogismo transcendental" atribuído a Kant). Era-lhe necessário abrir uma nova direção da atenção íilosófica e deixar descobrir-se uma intencionalidade concreta, mas não empírica, uma "experiência transcendental" que fosse "constituinte", isto é, ao *mesmo tempo,* como toda a intencionalidade, produtiva c reveladora. ativa e passiva. A unidade originária, a raiz comum da atividade e da passividade, essa é desde muito cedo para Husserl a própria possibilidade do sentido.. Não se deixará de ver que esta raiz comum é também a da estrutura *e* da gênese e que ela é dogmaticamente pressuposta por todas as problemáticas e todas as dissociações *ocorridas* a seu respeito. O acesso a esta radicalidade comum é o que Husserl tentará conseguir pelas diversas "reduções" que se apresentam em primeiro lugar como as neutralizações da gênese psicológica e mesmo de toda a gênese fatual em geral. A primeira fase da fenomenologia é pelo seu estilo e pelos seus objetos, mais estruturalista porque pretende em primeiro lugar e sobretudo defender-se contra o psicologismo e o historicismo. Não é contudo a descrição genética *em geral* que é desprezada, mas a que vai buscar os seus esquemas ao causalismo e ao naturalismo, a que se apoia numa ciência de "fatos", portanto num empirismo; portanto, conclui Husserl, num relativismo impotente para assegurar a sua própria verdade; portanto num ceticismo. A passagem para a atitude fenomenológica torna-se pois necessária pela impotência ou pela fragilidade filosófica do genetismo quando este, por um positivismo que não se compreende a si próprio, julga poder fechar-se numa "ciência dos fatos" *(Tatsachenwissenschaft),* quer seja ciência natural quer seja ciência do espírito. É o domínio destas ..ciências que recobre a expressão "gênese mundana".

Enquanto o espaço fenomenológico não é descoberto, enquanto não é empreendida a descrição transcendental, o problema "estrutura-gênese" parece portanto não ter qualquer sentido. Nem a idéia de estrutura que isola as diferentes esferas de significação objetiva cuja originalidade estática respeita, nem a idéia de gênese que efetua passagens abusivas de uma região para outra parecem próprias para esclarecer o problema do *fundamento da objetividade,* que é já o de Husserl.

Isto poderia parecer sem gravidade: não se poderá efetivamente imaginar uma fecundidade metodológica destas duas noções nos diversos domínios das ciências naturais e humanas, na medida em que estas, no seu movimento e no seu momento próprios, no seu trabalho efetivo, não têm que responder pelo sentido nem pelo valor da sua objetividade? De modo algum. A utilização mais ingênua da noção de gênese e sobretudo da noção de estrutura pressupõe pelo menos uma delimitação rigorosa das regiões naturais e dos domínios de objetividade. Ora esta delimitação prévia, esta elucidação do sentido de cada estrutura regional só pode dizer respeito a uma crítica fenomenológica. Esta é sempre *de direito* a primeira porque só ela pode responder, • antes de toda a investigação empírica e para que uma tal investigação seja possível, a questões deste tipo: o que é a coisa física, o que é a coisa psicológica, o que é a coisa histórica, etc, etc? — perguntas cuja resposta estava mais ou menos dogmaticamente implícita nas técnicas estruturais ou genéticas.

Não esqueçamos que, se a *Philosophie der Arithmetik* é contemporânea das tentativas psicogenéticas mais ambiciosas, mais sistemáticas e mais otimistas, as primeiras obras fenomenológicas de Husserl desenvolvem-se pouco mais ou menos ao mesmo tempo que os primeiros projetos estruturalistas, aqueles que pelo menos declaram a estrutura como tema, pois não haveria a menor dificuldade em mostrar que um certo estruturalismo sempre foi o gesto mais espontâneo da filosofia. Ora a estas primeiras filosofias da estrutura, o diltheyanismo e o gestaltismo, Husserl dirige objéções idênticas, no seu princípio, às que dirigira contra o genetismo.

O estruturalismo da *Wehanschauungsphilosophie* é, aos olhos de Husserl, um historicismo. E, apesar dos veementes protestos de Dilthey, Husserl continuará a

pensar que, como todo o historicismo e apesar da su-i originalidade, não evita nem o relativismo nem o ceti. cismo.[6] Pois resume a norma a uma fatüalidade histórica, acaba por confundir, para falarmos a linguagem de Leibniz e a das *Recherches logiques* (I, 146-148), as *verdades de jato* e as *verdades de razão..* A verdade pura ou a pretensão à verdade pura estão ausentes no seu *sentido,* quando se tenta, como o faz Dilthey, dar conta delas no interior de uma totalidade histórica determinada, isto é, de uma totalidade de fato, de uma totalidade finita cujas manifestações e produções culturais são estruturalmente solidárias, coerentes, reguladas pela mesma função, pela mesma unidade finita de uma subjetividade total. Este sentido da verdade ou da pretensão à verdade é a exigência de uma onitemporalidade *c* de uma universalidade absolutas, infinitas, sem limites de espécie alguma. A Idéia da verdade, isto é, a Idéia da filosofia ou da ciência, é uma Idéia infinita uma Idéia em sentido kantiano. Toda a totalidade toda a estrutura finita lhe é inadequada. Ora a Idéia ou o projeto que animam e unificam toda a estrutura histórica *determinada,* toda a *Weltanschauung,* sãó *//-nitos*[7]*:* a partir da descrição estrutural de uma *visão do mundo,* pode-se portanto dar conta de tudo, exceto da abertura infinita para a verdade, isto é, a filosofia. Aliás é sempre algo parecido com uma *abertura* que fará fracassar o objetivo estruturalista. O que jamai'-posso compreender, numa estrutura, é aquilo por que não é fechada.

Se Husserl combateu o diltheyanismo[8] foi porque se tratava neste caso de uma tentativa *sedutora,* de uma aberração tentadora. Dilthey teve com efeito o mérito de se levantar contra a naturalização positivista da vida do espírito. O ato do "compreendei", que opõe à explicação e à objetivação, tem de ser o caminho principal das ciências do espírito. Husserl presta portanto homenagem a Dilthey e mostra-se muito receptivo: —/ 1º? à idéia de um princípio de "compreensão" ou de re-compreensão, de "re-viver" *(Nachleben),* noções que é preciso aproximar ao mesmo tempo da noção de *Einjühlung,* tirada de Lipps e transformada por Husserl, e a de *Reaktivierung,* que é o reviver ativo da intenção passada de um *outro* espírito e o despertar de uma produção de sentido; trata-se aqui da própria possibilidade de uma ciência do espírito; — 29 à idéia de que existem estruturas totalitárias dotadas de uma unidade de sentido interno, espécies de organismos espirituais, mundos culturais cujas funções e manifestações são solidárias e às quais correspondem correlativamente *Weltanschauungen;* — 3? à distinção entre as estruturas físicas, em que o princípio da relação é a causalidade externa, e as estruturas do espírito, em que o princípio de relação é o que Husserl denominará a "motivação".

Mas esta renovação não é fundamental e só agrava a ameaça historicista. A história não deixa de ser uma ciência, empírica dos "fatos" por ter reformado os seus métodos e as suas técnicas e porque a um causalismo, a um atomismo, a um naturalismo, substituiu um estruturalismo compreensivo e se tornou mais atenta às totalidades culturais. A sua pretensão de fundamentar a normatividade numa fatüalidade mais bem compreendida não se torna por isso mais legítima, só aumenta os seus poderes de sedução filosófica. Sob a categoria equívoca do histórico abriga-se a confusão do valor e da existência; de maneira mais geral ainda, a de todos os tipos de realidades e de todos os tipos de idea'idades.[9] É preciso portanto reconduzir, reduzir a teoria

(6) Husserl escreve com efeito: "Não compreendo como ckTDilthcv] julga ter obtido, a partir da sua análise tão instrutiva da estrutura c tipologia da *Weltanschauung.* razões decisivas contra o ceticismo" *(Philosophie comme science rigoweuse)* Naturalmente, o historicismo sõ í condenado na medida em o.tie está necessariamente ligado a uma histõri-t empírica, a uma história como *Tatsaclienvissenschall-* "A história, ;t' *ciência empírica* do espírito em penesia, escreve Husserl, é incapaz de, com os seus próprios meios, decidir num sentido ou no outro sc houver ctue distinguir a religião como forma particular da cultura da religião como idéia, isto é, como religião válida; se houver que TJístinçuir a arte como forma de cultura da arte válida, o direito histórico do direito válido; e finalmente se houver que distinguir entre a filosofia no sentido histórico e a filosofia válida..." *(ibid.)*

(7) Cf. *Philosophie comme science rigoureuse,* tradução Q Laucr, p. 113.

(8) A polêmica prosseguirá depois de *Philosophie comme science -igoureuse.* Ver *phSnomenologische Psychologie. Vorlesuugen Sommetr semester,* 1935.

(9) Evocando o sentimento de poder que pode assegurar o relativismo histórico, Husserl escreve: "Insistimos no fato de que também os princípios de tais_ avaliações relativas pertencem à esfera ideal, que o historiador J"e faz juízos de valor, que não quer compreender unicamente puros «envolvimentos [neste caso, de fatos!, só pode pressupor mas não poóe — como historiador — assegurar os fundamentos. A norma do Hwemâtico encontra-se na matemática; a do lógico na iógica, a do ético "2 ítica, etc." *La philosophie comme science rigoureuse,* trad. Lauer, P. 105.

da *Weltanschauung* aos limites estritos do seu domínio próprio; os seus contornos são desenhados por unia certa *diferença* entre a sabedoria e o saber; e por unia prevenção, uma precipitação éticas. Esta diferença irredutível está ligada a uma interminável *diferencia* do fundamento teórico. As urgências da vida exigem que se organize suma resposta prática no campo da existência histórica e que esta preceda uma ciência absoluta cujas conclusões não pode esperar. O sistema desta antecipação, a estrutura desta resposta arrancada, é o que Husserl denomina *Weltanschauung.* Poder-se-ia dizer, com algumas precauções, que lhe reconhece a situação e o sentido de uma "moral provisória",« quer seja pessoal quer seja comunitária.

Até agora temo-nos interessado pelo problema "estrutura-gênese" que primeiro se impôs a Husserl fora das fronteiras da fenomenologia. Foi a radicalização dos pressupostos da psicologia e da história que tomou necessária a passagem à atitude fenomenológica Tentemos agora surpreender o mesmo problema no campo da fenomenologia, levando em conta as premissas metodológicas de Husserl e principalmente a "redução" sob as suas formas eidética e transcendental. A bem dizer, não pode ser o *mesmo* problema, como veremos; apenas um problema análogo, Husserl diria "paralelo", e o sentido desta noção de "paralelismo", que em breve afloraremos, levanta os problemas mais difíceis.

Se a primeira fase da descrição fenomenológica e das "análises constitutivas" (fase cujo marco mais elaborado é *Ideen 1)* se apresenta, no seu objetivo, resolutamente estática e estrutural, é, ao que parece, devido pelo menos a duas razões: A) Reagindo contra o genetismo historicista ou psicologista com o qual

(10) ..."A sabedoria ou *Weltanschauung* pertence à comunidade cultural e à época e há, em relação com as suas formas mais acentuada!, um sentido justo no Qual se fala não só da cultura e da *WeUanschamm%* de um indivíduo determinado, mas também das da época..." É esta sabedoria, prorsegue Husserl, que dá "a resposta •.relativamente mais perfeita aos enigmas da vida e do mundo, quer dizer, que conduz a uma solução e a um esclarecimento satisfatório, da melhor maneira possível, dos desacordos teóricos, axiológicos e práticos da vida, que a experiência,- a sabedoria, a pura visão do mundo e da vida só imperfeitamente podem superar... Na urgência da vida, na necessidade prática de tomar posição, o homem não podia esperar que — talvez dentro de milênios — a ciência aparecesse, mesmo supondo que -conheça já, afinal de contas, a idéia de ciência rigorosa." *Ibid.,* trad. Lauer.

•*aí-*

continua a batalhar, Husserl exclui sistematicamente *qualquer* preocupação genética.[11] A atitude contra a qual deste modo se levanta talvez tenha contaminado e indiretamente determinado a sua: tudo se passa como ***ÍC*** considerasse então *qualquer* gênese como associativa, causai, fatual e mundana; B) Preocupado principalmente com ontologia formal e objetividade em geral, Husserl entrega-se sobretudo à articulação entre ò objeto em gerai (qualquer que seja a sua localização regional) e a consciência em geral *(Ur-Region),* define as formas da evidência em geral e pretende atingir assim a última jurisdição crítica e fenomenológica à qual será mais tarde submetida a descrição genética mais ambiciosa.

Se portanto distingue entre estrutura empírica e estrutura eidética de um lado, e entre estrutura empírica e estrutura eidético-transcendental do outro, nessa época Husserl ainda não fez o mesmo gesto no que diz respeito à gênese.

No interior da transcendentalidade pura da consciência, quando desta fase de descrição, o nosso problema tomaria pelo menos — dado que nos é necessário escolher — duas formas. E nos dois casos trata-se de um problema de *fechamento* ou de *abertura.*

I— Ao contrário das essências matemáticas, as essências da consciência pura não são, não podem por princípio ser *exatas.* Sabemos da diferença reconhecida por Husserl entre *exatidão* e *rigor.* Uma ciência eidética descritiva, tal como a fenomenologia, pode ser rigorosa mas é necessariamente inexata — diria an*es "anexata" — e não devemos ver nisto nenhuma enfermidade. A exatidão é sempre o produto derivado de uma operação de "idealização" e de "passagem ao limite" que só pode dizer.respeito a um momento abstrato, uma componente eidética. abstrata (a espaciaji-dade, por exemplo) de uma coisa materialmente determinada como corpo objetivo, abstração feita, precisa-, .mente, das outras componentes eidéticas de um corpo, em geral. Eis a razão pela qual a geometria é uma ciência "material" e "abstrata".[12] Segue-se que uma

(11) Ver principalmente *Ideen* I, I, § 1, n. a.
(12) Ver *Ideen* I, *9,* p. 37 é § 25, p. 80, tradução p. Ricoeur.

"geometria do vivido", uma "matemática dos fenômenos" é impossível: é um "projeto falacioso".[13] Isto significa em especial, para o que aqui nos interessa, que as essências da consciência, portanto as essências dos fenômenos em geral não podem pertencer a uma estrutura e a uma "multiplicidade" de tipo matemático. Ora o que caracteriza semelhante multiplicidade aos olhos de Husserl, e naquela época? Numa só palavra, a possibilidade de *fechamento.*[14] Não podemos entrar aqui nas dificuldades intramatemáticas que não deixou de levantar esta concepção husserliana da "definitude" matemática, sobretudo quando foi confrontada com certos desenvolvimentos ulteriores da axiomática e com as descobertas de Godel. O que Husserl pretende acentuar com esta comparação entre ciência exata e ciência morfológica, o que devemos fixar aqui, é a principiai, a essencial, a estrutural impossibilidade de fechar uma fenomenologia estrutural. É a infinita abertura do vivido, significada em vários momentos da aná-, lise husserliana pela referência a uma *Idéia no sentido kantiano,* irrupção do infinito junto da consciência, que permite unificar o seu fluxo temporal tal como ela unifica o objeto e o mundo, por antecipação e apesar de um irredutível inacabamento. /É a estranha *presença* desta Idéia que permite também toda a passagem ao limite e a produção de toda a exatidão.

II. A intencionalidade transcendental é descrita em *Ideen* I como uma estrutura originária, uma arqui-estrutura *(Ur-Síruktur)* com quatro pólos e duas correlações: a correlação oií estrutura noético-noemática e a correlação ou estrutura morfe-hilética. Que esta

(13) *Ibid.,* § 71, p. 228.

(14) "Com a ajuda dos axiomas, isto é, das leis eidéttcas primitivas, la geometria] é capaz de derivar por via puramente dedutiva *Iodos* as formas "existindo" *(existierenden)* no espaço, isto é, todas as formas espaciais idealmente possíveis e todas as relações eidéticas que lhes dizem respeito, sob forma de conceito3 que determinam exatamente o seu objeto... A essência genérica do domínio geor»)étrico ou a essência pura do espaço *é* de tal natureza que a geometria pode estar certa de poder, em virtude do seu método, dominar verdadeiramente e.com exatidão todas as possibilidades. Por outras palavras a multiplicidade, das configurações espaciais em geral tem uma propriedade lógica fundamental notável para a qual introduzimos o termo de multiplicidade "definida" *(definiu)* ou : de *multiplicidade matemática no sentido forte. O* que a caracteriza 6 o fato de *um número finito de conceitos e de proposições... determinar totalmente e sem equívoco o conjunto de todas as configurações possívtls do domínio; esta determinação realiza o tipo da necessidade purament' analítica;* resulta daí que *por principia nada mais permanece aberto* (offen) *neste domínio" {Ibid.,* § 72, p, 231-232).

estrutura complexa seja a da intencionalidade, isto é, a da origem do sentido, da abertura para a luz da fenomenalidade, que a oclusão desta estrutura seja o próprio não-sentido, é algo que se verifica pelo menos por dois sinais: A) A noese e o noema, momentos intencionais da estrutura, distinguem-se por o noema não pertencer *realmente* à consciência. Há *na* consciência em geral uma instância que lhe *não* pertence *realmente.* É o tema difícil mas decisivo da inclusão não-real *(reell)* do noema.[15] Este, que é a objetividade do objeto, o sentido e o "como tal" da coisa para a consciência não é nem a própria coisa determinada, na sua existência selvagem cujo aparecer é justamente o noema, nem um momento propriamente subjetivo, "realmente" subjetivo pois se dá indubitavelmente como objeto para a consciência. Não é do mundo nem da consciência, mas o mundo ou qualquer coisa do mundo *para* a consciência. E certo que só pode ser descoberto, de direito, a partir da consciência intencional, mas não lhe vai buscar o que se poderia chamar metaforicamente, evitando realizar a consciência, o seu "material". Esta não-inserção real seja em que região for, nem mesmo na arqui-região, esta *anarquia* do noema é a raiz e a própria possibilidade da objetividade e do sentido. Esta irregionalidade do noema, abertura ao "como tal" do ser e à determinação da totalidade das regiões em geral, não pode ser descrita, *stricto sensu e simplesmente,* a partir de uma estrutura regional determinada. Eis por que a redução transcendental (na medida em que deve permanecer redução eidética para saber de que coisa se continuará a falar e para evitar o idealismo empírico ou o idealismo absoluto) poderia parecer dissimuladora uma vez que dá ainda acesso a uma região determinada, qualquer que seja o seu privilégio fundador. Poder-se-ia pensar que, uma vez claramente reconhecida a não-realidade do noema, teria sido conseqüente converter todo o método fenomenológico e abandonar, com a Redução, o todo do idealismo transcendental. Mas isso não seria então condenar-se ao silêncio — o que aliás é sempre possível •— e em todo o caso renunciar a um certo rigor

(15) Ver *Ideen* I, principalmente a 3* seção, cap. III e IV.

que só a *limitação* eidético-transcendental e um certo "regionalismo" podem assegurar? Em todo o caso, a transcendentalidade da abertura é ao mesmo tempo a origem e a derrota, a condição de possibilidade e uma certa impossibilidade de toda a estrutura e de todo o estruturalismo sistemático; B) Enquanto o noema é uma componente .intencional e não-real, a hilê é uma componente real mas não-intencional do vivido. É a matéria sensível (vivida e não real) do afeto antes de toda a animação pela forma intencional. É o pólo de passividade pura, dessa não-intencionalidade sem a qual a consciência nada receberia que fosse diferente dela nem poderia exercer a sua atividade intencional. Esta receptividade é também uma abertura essencial, Se, ao nível em que se mantém *Ideen* I, Husserl renuncia a descrever e a interrogar a hilê por si própria e na sua genialidade pura, se renuncia a examinar as., possibilidades designadas *matérias sem forma e formas sem matéria,*[16] se se limita à correlação hilemórfica constituída, é porque as suas análises se desenrolam ainda (e de certo modo não o farão sempre?) no interior de uma temporalídade constituída.[17] Ora na sua maior profundidade e na sua pura especificidade, a hilê é em primeiro lugar matéria temporal. É a possibilidade da própria gênese. Apareceria deste modo,

(16) *Ibid.*, § 85, p. 290.

(17) No parágrafo dedicado à *hilê e* à *morjê*, Husserl escreve mesmo: "Ao nível de análise no qual nos mantemos até nova ordem, e que nos dispensa de descer às profundeza» obscuras da consciência última que constitui toda a temporalídade do vivido..." *(Ibid-*, p. 288). Mais adiante: "Em todo o caso, no coniunto do domínio fenomenológico (no conjunto: quer dizer, *no interior do plano da temporalídade constituída* que é preciso constantemente conservarI, .esta dualidade e e3ta unidade notáveis da iJXí) sensual e dafiftC Ç>"fl intencional desempenham um papel dominante" (p. 289). Um pouco antes, depois de ter comparado a dimensão espacial e a dimensão temporal da *hilê*, Husserl anuncia da seguinte maneira, justificando-os, os limites da descrição estática c a necessidade de passar em seguida à descrição genética: "O tempo, como o mostrarão os estudos ulteriores, *é* aliás um título que cobre todo um conjunto de problemas perfeitamente delimitados e de uma dificuldade excepcional. Pereeber-se-á que as nossas análises anteriores pasmaram até certo ponto em silêncio toda uma dimensão da consciência; foram obrigadas a fazê-lo a fim de proteger contra qualquer confusão os aspectos que inicialmente *só* são visíveis na atitude fenomenológica... 0_ "absoluto" transcendental, que .conseguimos pelas diversas reduções, não é na verdade a palavra decisiva; é algo *(.etwes)* -.que, em certo sentido profundo e absolutamente único, se constitui a st próprio, e que vai buscar a sua origem radical *'Urquelle)* num absoluto definitivo e verdadeiro" (p. 274-275). Esta limitação será alguma vez levantada nas obras elaboradas? Encontramos reservas desie tipo em todos os grandes livros ulteriores, etn particular em *Erfahrung imd Vrteil* (p. 12, 116, 194, etc.) e toda vez que anuncia uma "estética transcendental" (Conclusão de *'Logigue formelle et logique transcendantale"*, § 61, das *Méditalions cartésiennes).*

nestes dois pólos de abertura e no próprio interior da estrutura transcendental de toda a consciência, a necessidade de passar a uma constituição genética e a essa nova "estética transcendental" que será constantemente anunciada mas sempre adiada, e na qual os temas do Outro e do Tempo deviam deixar aparecer a sua irredutível cumplicidade. É que a constituição do outro e do tempo remetem a fenomenologia para uma zona na qual o seu "princípio dos princípios" (na nossa opinião o seu princípio *metafisico:* a *evidência originária* e a *presença* da própria coisa em pessoa) é radicalmente posto em questão. Vemos em todo o caso que a necessidade desta passagem do estrutural ao genético não é de modo algum a necessidade de uma ruptura ou de uma conversão.

Antes de seguir este movimento interior à fenomenologia e a passagem às análises genéticas, detenhamo-nos um instante num segundo problema de fronteira.

Todos os esquemas problemáticos que acabamos de assinalar pertencem à esfera transcendental. Mas não poderia uma psicologia renovada sob a dupla influência da fenomenologia e da *Gestaltpsychologie,*[18] e que marca a sua distância em relação ao associacionismo, ao atomismo, ao causalismo, etc, pretender assumir sozinha essa descrição e esses esquemas problemáticos? Em suma, poderá uma psicologia estruturaltsta, se pretender ser independente em relação a uma fenomenologia transcendental, para não falarmos de uma psicologia fenomenológica, tornar-se invulnerável à censura de psicologismo outrora dirigida à psicologia clássica? Era tanto mais fácil acreditá-lo quanto o próprio

(18) *É* particularmente a tentativa de Kohler para quem a psicologia tem de se entregar a uma "descrição fenomenológica", e de Koffka, discípulo de Husserl, que, nos seus *Principies oi Cestalr Psychology*, prelende mostrar que pelo seu estruturalismo, a "psicologia da forma" «capa à crítica do psicologismo,

Era fácil de prever a conjunção da fenomenologia e da "psciologia da forma". Não no momento em que, como o sugere M. Merleau-Ponty *(Phínoménologie de la perception*, p. 62, n. 1), Hu:serl teria sido obrigado a "retomar" na *Krisis* "a noção de "configuração" e mesmo de *Gestalt"*, mas pelo contrário porque Husserl sempre pretendeu, com alguma razão, ter dado è Psicologia da Gestalt os seus próprios conceitos, principalmente o de "motivação" (ver *Ideen* I, § 47, p. 157, n. 13 e *Méditations cartêsiennes*, § 37, tradução Levinas, p. 63) que teria aparecido logo nas *Kecherches logiques*, e o de totalidade organizada, de pluralidade unifitoda, já presente em *Philosophie der Árithmetik* (887-1891). Sobre todos "tcs assuntos remetemos para a importante obra de *A.* Gurwitsch, *Théorie «« champ de la conscience* (tradução de M. Butor).

Husserl prescreveu a constituição de uma psicóloga fenomenológica, apríorística, sem dúvida, mas mundana (por não poder excluir a posição dessa coisa do mundo que é a *psique)* e estritamente *paralela* à fenomenologia transcendental. Ora a abolição desta invisível diferença que separa paralelas não é inocente: é o gesto mais sutil e mais ambicioso do abuso psicologista. Nele reside o princípio das críticas que Husserl, em *Nachwon* em *Ideen* I (1930), dirige às psicologias da estrutura ou da totalidade. A *Gestaltpsychologie* é expressamente visada. " Não basta escapar ao atomismo para evitar o "naturalismo". Para iluminar a *distancia* que deve separar uma psicologia fenomenológica de uma fenomenologia transcendental, seria preciso interrogarmo-nos sobre esse *nada* que as impede de se alcançarem sobre essa paralendade que libera o espaço de uma questão transcendental. Esse *nada é* o que permite a redução transcendental. A redução transcendental é o que dirige a nossa atenção em direção a esse *nada* em que a totalidade do sentido e o sentido da totalidade deixam aparecer a sua origem. Isto é, segundo a expressão de Fink, a *origem do mundo.*

Se aqui tivéssemos tempo e meios, seria necessário agora aproximarmo-rios dos gigantescos problemas da fenomenologia genética, tal como ela se desenvolve segundo *Ideen* I. Anotarei simplesmente os seguintes pontos.

A unidade profunda desta descrição genética difrata-se, sem se dispersar, em *três direções:*

A) A via *lógica.* A tarefa de *Erjahrung und Urteil,* de *Logique formelle et logique transcendentale* e de numerosos textos conexos, consiste em desfazer, em "reduzir" não só as superestruturas das idealizações científicas e os valores de exatidão objetiva mas lambem toda a sedimentação predicativa pertencendo à camada cultural das verdades subjetivo-relativas na *Lebenswelt.* Isto a fim de retomar e de "reátiyar" o aparecimento da predicação em geral — teorética ou prática — a partir da vida pré-cultural mais selvagem;

B) A via *egológica.* Num sentido está já subjacente à precedente. Em primeiro lugar porque, da ma-*

(19) P. 564 e seguintes.

neira mais geral, a fenomenologia não pode e não deve nunca descrever senão modificações intencionais do *eidos ego* em geral.[20] Em seguida porque a genealogia da lógica se mantinha na esfera dos *cogitata* e os atos do *ego,* como a sua existência e a sua *vida* próprias só eram lidos a partir de signos e de resultados noemáticos. Agora, como é dito nas *Méditations cartésiennes,* trata-se de voltar a descer para cá, se assim se pode falar, do par *cogito-cogitatum* para retomar a gênese do *próprio ego,* existindo para si e "constituindo-se continuamente como existente".[21] Além dos delicados problemas de *passividade e de atividade,* esta descrição genética do *ego* encontrará *limites* que seríamos tentados a julgar definitivos mas que Husserl considera, bem entendido, como provisórios. Resultam, diz ele, do fato de a fenomenologia estar ainda nos seus primórdios.[22] A descrição genética do *ego* prescreve com efeito a cada instante a formidável tarefa de uma fenomenologia genética *universal.* Esta anuncia-se na terceira via;

(20) "Dado que o *ego* monádico concreto contém o conjunto da vida consciente, real e potencial, é claro que o *problema da explicação fenomenológica deste ego monddico* (o problema da sua constituição por si próprio) *tem de abarcar todos os problemas constitutivos em geral.* E, afinal de contas, a fenomenologia desta constituição de si por si mesmo coincide com a *fenomenologia em geral"* (AÍ.C, § 33, tradução Levinas, p. 58).

(21) "Mas devemos agora chamar a atenção para uma grande lacuna da nossa exposição. O *ego* existe *para-si-próprio;* é para si próprio com uma evidência contínua e por conseqüência *constitui-se continuamente a si próprio como existente.* Mas até agora só tocamos num único' lado desta constituição de si próprio; só dirigimos o nos» olhar para a *cor-> rente do cogito.* O *ego* não se apreende a si próprio unicamente como corrente de vida, mas como *eu,* eu que vive isto ou aquilo, eu *idêntico,* que vive este ou daquele *cogito,* Até agora ocupamo-nos unicamente da relação intencional entre a consciência e o seu objeto entre o *cogito* o o *cogitatum...* etc", p. 56.

(22) *"É* muito difícil atingir e ter acesso à última generalidade dos problemas fenomenológicos eidéticos, e, por isso mesmo, aos problemas Eeneticos decisivos. O fenomenólogo aprendiz encontra-se involuntariamente detido pelo fato de ter tomado o seu ponto de partida em si próprio. Na análise transcendental, encontra-se enquanto *ego* e depois enquanto *ego* em geral; mas esses *ego* têm já consciência de um mundo, oe *um tipo ontológico que nos è familiar,* contendo uma natureza, uma cultura (ciências, belas-artes, íécnicas, etc), personalidades de uma ordem superior (Estado, Igreja), etc. A fenomenologia elaborada em primeiro lugar é *estática,* as suas descrições são análogas às da história natural <tue estuda os tipos particulares e quando muito os ordena de uma maneira sistemática. Estamos ainda longe dos problemas da gênese universal e da estrutura genética do *ego* superando a simples forma do tempo; estas são na verdade que;tões de ordem superior. Mas mesmo quando as colocamos, não o fazemos com inteira liberdade. Na verdade 3_análise essencial manter-se-á logo de início no *ego,* mas só encontra Vm *ego* para o qual um mundo constituído existe desde agora. Çonstitiui "ma etapa necessária a partir da aua! unicamente — isolada ás formas jj»s leis genéticas que lhe são inerentes — se pode vislumbrar as possibilidades de uma *fenomenologia ejdética* absolutamente universal" (p.

C) A via *histórico-teleológica.* "A ideologia d, razão atravessa de lado a lado toda a historicidade" **Ji** e era especial "a unidade da história do *ego".*[24] Esta terceira via, que deverá dar acesso ao *eidos* da historicidade em gera] (isto é, ao seu *telos* pois o *eidos* de uma historicidade, portanto do movimento do sentido movimento necessariamente racional e espiritual, «f pode ser uma norma, um valor mais do que uma essência), esta terceira via não é uma via entre outras. .\ eidética da história não é uma eidética entre outras-abarca a totalidade dos existentes. Com efeito a irrupção do *logos,* a passagem à consciência humana da Idéia de uma tarefa infinita da razão não se produz apenas por séries de revoluções que são ao mesmo tempo conversões a si, os rasgões de uma finitude anterior desnudando um poder de infinidade escondido e restituindo a voz à ò'üvap**.i.5** de um silêncio. Estas rupturas que são ao mesmo tempo desvendamentos (e também recoberturas, pois a orgem imediatamente se dissimula sob o novo domínio da objetividade descoberta ou produzida), estas rupturas *já se anunciam sempre,* reconhece Husserl, "na confusão e na noite", isto é, não só nas formas mais elementares da vida e da história humanas, mas também sucessivamente na animalidade e na natureza em geral. Como pode uma tal afirmação, tornada necessária *pela* e *na* própria fenomenologia, estar aí totalmente assegurada? Pois já não diz respeito apenas a fenômenos e a evidências vividas. O fato de só poder *anunciar-se* rigorosamente no elemento de uma fenomenologia não a impedirá de ser já — ou ainda — asserção metafísica, afirmação de uma metafísica articulando-se num discurso fenomenológico? Contento-me em levantar aqui estas questões.

A razão desvenda-se portanto a si própria. A razão, diz Husserl, é o *logos* que se produz na história. Atravessa o ser em vista de si, em vista de se aparecer a si próprio, isto é, como *logos,* de se.dizer e de se ouvir a si próprio. É palavra como auto-afeção: o escutar-se-falar. SaLde^si para se.retornar em si, .110. "presente y i y 9 " : 4 £ ^ ^ p r e l e n ^ j . s U Saindo de si próprio, o escutar-se-falar constitui-se ém história da

(23) *Krlsis* (Beüaee III p. 386).
(24) *M.C.,* p. 64, § 37.

razão pelo atalho de uma *escritura, Difere-se deste modo para se reapropriar. A Origem da Geometria* descreve a necessidade desta exposição da razão na inscrição mundana. Exposição indispensável à constituição da verdade e da idealidade dos objetos mas também ameaça do sentido pelo exterior do signo. No momento da escritura, o signo pode sempre "esvaziar-.se", furtar-se ao despertar, à "reativação", pode permanecer para sempre fechado e mudo. Como para Cournot, a escritura é aqui "a época crítica".

É preciso prestarmos aqui atenção ao fato de que esta linguagem não é *imediatamente* especulativa e metafísica, como certas frases consonantes de Hegel.pareciam sê-lo para Husserl, com razão ou sem ela. Pois este *logos* que se chama e se interpela a si próprio como *telos* e cuja **S**^vctius tende para a sua *èvzpyeia* ou a sua EV-E**X**EXE ta, este *logos* não se produz *na* história e não atravessa o ser como uma empiricidade estranha na qual a sua transcendência metafísica e a atualidade da sua essência infinita desceriam e condesecriam. O *logos nada é* tora da história e do ser, uma vez que é discurso, discursividade infinita e não infinidade atual; e uma vez que é sentido. Ora a irrealidade ou idealidade do sentido foi descoberta pela fenomenologia como as suas próprias premissas. Inversamente, nenhuma história como tradição de si e nenhum ser teriam sentido sem o *logos* que é *o* sentido projetando-se e proferindo-se a si próprio. Apesar de todas estas noções clássicas, não há portanto nenhuma *abdicação* de si pela fenomenologia em benefício de uma especulação metafísica clássica que pelo contrário, segundo Husserl, deveria reconhecer na fenomenoiegia a energia clara das suas próprias intenções. O que significa que, ao criticar a metafísica clássica, a lenomenologia realiza o projeto mais profundo da metafísica. Husserl reconhece o, ou melhor, reivindica-o principalmente nas *Mêditations cartésiennes.* Os resultados da fenomenologia são "metafísicos", se é verdade que o conhecimento último do ser deve ser chamado metafísica. Mas nada têm que ver com a metafísica no sentido habitual do termo; esta metafísica, degenerada no decorrer da sua história, não está de modo algum em conformidade com o espírito no qual foi originalmente

fundada enquanto "filosofia primeira" ... "a fenomenologia ... só elimina a metafísica ingênua. .. mas não exclui a metafísica em geral" (§ 60 e 64). Pois no interior do *eidos* mais universal da historicidade espiritual, a conversão da filosofia em fenomenologia seria o último estádio de diferenciação (estádio, isto é, *Stuje,* etapa estrutural ou etapa genética).[25] Os dois estádios anteriores seriam primeiro o de uma cultura pré-teorética, e depois o do projeto teorético ou filosófico (momento greco-europeu).[26]

A presença na consciência fenomenológica do *Telos* ou *Vorhiiben,* antecipação teorética infinita dando-se simultaneamente como tarefa prática infinita, é indicada cada vez que Husserl fala da *Idéia no sentido kantiano.* Esta dá-se na evidência fenomenológica como evidência de um extravasamento essencial da evidência atual e adequada. Seria portanto necessário examinar de perto esta intervenção da Idéia no sentido kantiano em diversos pontos do itinerário husserliano. Talvez ficasse então visível que esta Idéia é a Idéia ou o próprio projeto da fenomenologia, o que a torna possível ao transbordar o seu sistema de evidências ou de determinações atuais, ao transbordar como a sua fonte ou o seu fim.

Sendo o *Telos* totalmente aberto, sendo a própria abertura, dizer que é o mais poderoso *a prion* estruturai da historicidade não é designá-lo como um valor estático e determinado que informaria e encerraria a gênese do ser e do sentido. E a possibilidade concreta, o próprio nascimento da história e o sentido do devir em geral. E portanto estruturalmente a própria gênese, como origem e como devir.

Todos estes desenvolvimentos foram possíveis graças à distinção inicial entre diferentes tipos irre-

(25) Estas expressões do último Husserl ordenam-se como na metafísica aristotélica em que o *eidos, o logos e o telos* determinaram a passagem da potência ao ato. Mas como o nome de Deus, que Husserl denomina também Enteléquia, estas noções são afetadas de um índice transcendental e a sua virtude metafísica é neutralizada por aspas fenomenológicas. Mas não há dúvida de que a possibilidade desta neutralização, da sua pureza, das suas condições ou da sua "imoüvàção", não deixará nunca de ser problemática. Aliás nunca deixou de o ser para o próprio Husserl, como a possibilidade da própria redução transcendental. . Esta conserva uma afinidade essencial com a metafísica.

(26) Ver *Krisis,* p. 502-503.

dutíveis da gênese e da estrutura: gênese mundana e gênese transcendental, estrutura empírica, estrutura eidética e estrutura transcendental. Colocar a seguinte questão histórico-semântica: "Que quer dizer, o que *é* que sempre quis dizer a noção de gênese *em gera!* a partir da qual a duração husserliana pôde surgir e ser entendida? Que quer dizer e o que é que sempre quis dizer, através das suas deslocações, a noção de estrutura *em geral* a partir da qual Husserl *ópera* e opera distinções entre as dimensões empírica, eidética e transcendental? E qual é a relação histórico-semântica entre a gênese e a estrutura *em geral?",* não é formular simplesmente uma questão lingüística prévia. É colocar o problema da unidade do solo histórico a partir do qual uma redução transcendental é possível e se motiva a si própria. É colocar o problema da unidade do mundo de que se liberta, para fazer aparecer a sua origem, a liberdade transcendental. Se Husserl não cotecou estas questões em termos de filologia histórica, se não se interrogou em primeiro lugar sobre o sentido *em geral* dos seus instrumentos operatórios, não foi por ingenuidade, por precipitação dogmitica e especu'ativa, ou por ter desprezado a carga histórica da linguagem. Foi porque interrogar-se sobre o sentido da noção de estrutura ou de gênese *em geral,* antes das dissociações introduzidas pela redução, é interrogar sobre o que precede a redução transcendental. Ora, esta é apenas o ato livre da pergunta que se arranca à totalidade do que a precede para poder aceder a essa totalidade e em especial à sua historicidade e ao seu passado. A questão da possibilidade da redução transcendental não pode estar à espera da sua resposta. É a questão da possibilidade da pergunta, a própria abertura, o escancaramento a partir do qual o *.Eu transcendental,* que Husserl teve a tentação de dizer "eterno" (o que de qualquer modo não quer dizer no seu pensamento nem infinito nem anistórico, muito pelo contrário), é convocado a interregar-se sobre tudo, em especial sobre a possibilidade da fatüalidade selvagem e nua do não-sentido, no caso, por exemplo, da sua, própria morte.

A PALAVRA SOPRADA

Quando escrevo só existe aquilo que escrevo. O que senti diversamente daquilo que pude dizer e que me escapou são idéias ou um verbo roubado e que destruirei para substituir por outra coisa. (Rodez, abril de 1946).
. .. Seja em que sentido fôr que te voltes ainda não começaste a pensar. (VArt et la Mort.)

Ingenuidade do discurso que aqui iniciamos, falando em direção de Antonin Artaud. Para reduzi-la teria sido necessário esperar muito tempo: que na verdade fosse aberto um diálogo entre — digamos, para sermos breves, o discurso *crítico* e o discurso *clínico.* E que o diálogo conduzisse para além dos seus dois trajetos, em direção ao comum da sua origem e do seu

horizonte. Este horizonte e esta origem, para sorte nessa, anunciam-se hoje melhor. Próximos de nós, M. Blanchot, M. Foucault, J. Laplanche interrogaram-se sobre a unidade problemática destes dois discursos, tentaram reconhecer a passagem de uma palavra que, sem se desdobrar, sem mesmo se distribuir, de um único e simples jato, falasse da loucura *e* da obra, mergulhando em primeiro lugar em direção à sua enigmática conjunção.

Por mil razões que não são unicamente materiais, não podemos expor aqui, embora lhes reconheçamos uma prioridade de direito, os problemas irresolvidos que estes ensaios nos deixam. Sentimos perfeitamente que se o seu lugar comum foi, na melhor das hipóteses, designado dc longe, *de fato* os dois comentários — o médico e o outro — jamais se confundiram em nenhum texto. (Será porque se trata em primeiro lugar de comentários? E o que é um comentário? Lancemos estas perguntas ao ar para vermos mais adiante onde Artaud deve necessariamente fazê-las cair.)

Dizemos *de jato.* Descrevendo as "oscilações extraordinariamente rápidas" que, em *Hõlderlin et la question du père,* produzem a ilusão da unidade, "permitindo, nos dois sentidos, a transferência imperceptível de figuras analógicas", e o percurso do "domínio compreendido entre as formas poéticas e as estruturas psicológicas"Foucault conclui por uma impossibilidade essencial e *de direito.* Longe de a excluir, esta impossibilidade procederia de uma espécie de proximidade infinita: "Estes dois discursos, apesar da identidade de um conteúdo sempre reversível de um para outro e para cada um demonstrativo, são sem dúvida de uma profunda incompatibilidade. A decifração conjunta das estruturas poéticas e das estruturas psicológicas jamais reduzirá a sua distância. E contudo estão infinitamente próximos um do outro, como está próxima do possível a possibilidade que a fundamenta; é que a *continuidade do sentido* entre a obra e a loucura só é possível a partir do *enigma do mesmo* que deixa aparecer o *absoluto da ruptura."* "Mas Foucault acrescenta um pouco mais adiante: "E

(1) "Le *non* du pire", *Critique,* março de 1962, p. 207-208.

isto não é uma figura abstrata, mas uma relação histórica em que a nossa cultura se deve interrogar." O campo plenamente *histórico* desta interrogação, no qual a recobertura talvez esteja tanto por constituir como por restaurar, não poderia mostrar-nos de que modo uma impossibilidade de fato pôde dar-se para uma impossibilidade de direito? Mesmo assim seria aqui necessário que a historicidade e a diferença entre as duas impossibilidades fossem pensadas num sentido insólito, e esta primeira tarefa não é a mais fácil. Desde há muito subtraída ao pensamento, esta historicidade não mais pode ser subtraída do que no momento em que o comentário, isto é, precisamente a "decifração de estruturas", começou o seu reinado e determinou a posição da questão. Este momento está tanto mais ausente da nossa memória quanto não existe na história.

Ora sentimos bem hoje, de fato, se o comentário clínico e o comentário crítico reivindicam por toda a parte a sua autonomia, pretendem fazer-se reconhecer e respeitar um pelo outro, nem por isso deixam de ser cúmplices — por uma unidade que reenvia por mediações impensadas à que há pouco procurávamos — na mesma abstração, no mesmo desconhecimento e na mesma violência. A crítica (estética, literária, filosófica, etc), no instante em que pretende proteger o sentido de um pensamento ou o valor de uma obra contra as reduções psicomédicas, chega por um caminho oposto ao mesmo resultado: *faz um exemplo.* Isto é, um *caso.* A obra ou a aventura de pensamento vêm testemunhar, em exemplo, em martírio, de uma estrutura cuja permanência essencial se procura em primeiro lugar decifrar. Levar a sério, para a crítica, e *fazer caso* do sentido ou do valor, é ler a essência no exemplo que cai nos parênteses fenomenológicos. Isto segundo o gesto mais irreprimível do comentário mais respeitador da singularidade selvagem do seu tema. Embora se oponham de maneira radical e pelas razões válidas que conhecemos, aqui, perante o problema da obra e da loucura, a *redução psicológica* e a *redução eidética* funcionam da mesma maneira, têm, contra vontade, o mesmo fim. O domínio que a psicopatologia, qualquer que seja o

seu estilo, poderia obter do caso Artaud, supondo que atinja na sua leitura a séria profundidade de Blanchot, chegaria por fim à mesma *neutralização* desse pobre M. Antonin Artaud". Cuja aventura total se torna, em *Le livre à venir,* exemplar. Trata-se aí de uma leitura — aliás admirável — do "impoder" (Artaud falando de Artaud) "essencial ao pensamento" (Blanchot). "Como que tocou, contra vontade e por um erro patético de onde resultam os seus gritos, o ponto em que pensar é sempre já não poder pensar ainda: "impoder", segundo a sua expressão, que é como essencial ao pensamento..." (p. 48). O "erro patético" é o que reverte do exemplo para Artaud: não será retida na decriptagem da verdade essencial. O erro é a história de Artaud, o seu rasto apagado no caminho da verdade. Conceito pré-hegeliano das relações entre a verdade, o erro e a história. "Que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não se pode descobrir, pois sempre se desvia e o obriga a senti-la abaixo do ponto em aue verdadeiramente a sentiria" *(ibid.).* **O** erro patético de Artaud: espessura de exemplo e de existência que o mantém à distância da verdade que desesperadamente indica: o nada no âmago da palavra, a "carência do ser", o "escândalo de um pensamento separado da vida" etc. O que irremediavelmente pertence a Artaud, a sua própria experiência, pode sem prejuízo ser abandonado pelo crítico aos psicólogos ou aos médicos. Mas "para nós, não se deve cometer o erro de ler como as análises de um estado psicológico as descrições precisas e seguras e minuciosas, que dela nos propõe" (p. 51). O que já não pertence a Artaud, a partir do momento em que podemos lê-lo através dele, dizê-lo, repeti-lo e tomar conta dele, aquilo de que Artaud é apenas testemunha é uma essência universal do pensamento. A aventura total de Artaud seria apenas o índex de uma estrutura transcendental: "Pois Artaud jamais aceitará o escândalo de um pensamento separado da vida, mesmo entregando-se à experiência mais direta e mais selvagem jamais feita da essência do pensamento entendido como separação, dessa impossibilidade que afirma contra si própria como o limite do seu infinito poder" *(ibid.).* Sabemos que o pensamento separado da vidn constitui uma dessas grandes figuras do espírito de que Hegel apresentava já alguns exemples. Artaud forneceria portanto um outro.

E a meditação de Bl-mchot detém-se aqui: sem que o que pertence irreduüvelmente a Artaud, sem que a afirmação[2] própria que sustem a não-aceltação deste escândalo, sem que a "selvajaria" desta experiência sejam interrogadas por si próprias. A meditação detém-se aí ou quase: é só o tempo de evocar uma tentação que *seria necessário* evitar mas que na verdade jamais se evitou: "Seria tentador aproximar o que dissemos de Artaud do que nos dizem HÕlderlin, Maliarmé: que a inspiração é em primeiro lugar esse ponto puro em que ela falta. Mas é preciso resistir a esta tentação das afirmações demasiado gerais. Cada poeta diz o mesmo, e não é contudo o mesmo, é o único, sentimo-lo bem. A parte de Artaud pertence a ele. O que diz é de uma intensidade que não deveríamos suportar" (p. 52). E nas últimas linhas que seguem, nada é dito do único. Volta-se à essencialidade: "Quando lemos estas páginas aprendemos o que não conseguimos saber: que o fato de pensar só pode ser perturbador; que o que está para pensar é no pensamento o que se desvia dele e se esgota inesgotavelmente nele; que sofrer e pensar estão ligados de uma maneira secreta" *(ibid).* Qual a razão deste regresso à essencialidade? Porque, por definição, nada há a dizer do único? É uma evidência demasiado segura para a qual não nos precipitaremos aqui.

Para Blanchot era tanto mais tentador aproximar Artaud de Hõlderiin quanto o texto consagrado a este último, *La folie par excellettce*[3] se desloca no mesmo esquema. Ao mesmo tempo que afirma a necessidade

(2) Esta *alirmação,* que tem por nome "o teatro da crueldade", é pronunciada depois das cartas a *J.* Rivière e das primeiras obras, mas já preside a elas. "O teatro da crueldade / não é o símbolo de um vazio ausente, / de uma terrível incapacidade de se realizar na sua vida / de homem, / é a afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade." *Le Théâtre de la Cruautê,* jn 84, nv 5-6, 1948, p. 124. Indicaremos o tomo t a página sem outro título de cada vez que remetermos para a preciosa e rigorosa edição das *Oeuvres completes* (Gallimard). Uma simples data, entre parênteses, assinalará textos inéditos.

(3) Prefácio a K. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Holderlin et Sweâenborg.* Ed. de Minuit. O mesmo esquema tssencialista, desta vez ainda mais despojado, aparece num outro texto de Blanchot: *La cruelle raison poélique em Artaud et le' théâtre de notre temps,* p. 66.

de escapar à alternativa dos dois discursos ("pois o mistério resulta também dessa dupla leitura simultânea de um acontecimento que contudo não se situa nem numa nem noutra das duas versões", e em primeiro lugar porque este acontecimento é o do demônico que "se mantém fora da oposição doença-saúde"), Blanchot diminui o campo do saber médico que não alcança a singularidade do acontecimento e refreia antecipadamente qualquer surpresa. "Para o saber médico, este acontecimento está dentro da "regra", pelo menos não é surpreendente, corresponde ao que se sabe desses doentes a quem o pesadelo leva a escrever" (p. 15). Esta redução da redução clínica é uma redução essencialista. Embora protestando, aqui também, contra as "fórmulas... demasiado gerais...", Blanchot escreve: "Não nos podemos contentar em ver no destino de Hõlderlin o de uma individualidade, admirável ou sublime, que, tendo querido com demasiada intensidade algo de grande, se viu obrigada a chegar a um ponto em que se quebrou. A sua sorte só a ele pertence, mas ele próprio pertence ao que exprimiu e descobriu, não como sendo dele apenas, mas como a verdade e a afirmação da essência poética... Não é o seu destino que ele decide, mas sim o destino poético, é o sentido da verdade que se atribui como tarefa realizar... e este movimento não é o seu, é a própria realização do verdadeiro, que, até certo ponto e contra sua vontade, exige da sua razão pessoal que ela se torne á pura transparência impessoal, da qual nao se regressa nunca" (p. 26). Deste modo, por mais que o saudemos, o único é realmente aquilo que desaparece neste comentário. E não é por acaso. A desaparição da unicidade é mesmo apresentada como o sentido da verdade hõlderliniana: "...A palavra autêntica, a que é mediadora porque nela o mediador desaparece, põe fim à sua particularidade, regressa ao elemento de que saiu" (p. 30). E o que deste modo permite dizer sempre "o poeta" em vez de Hõlderlin, o que torna possível essa dissolução do único, é o fato de a unidade ou a unicidade do único — aqui a unidade da loucura e da obra — ser pensada como uma conjuntura, uma composição, uma "combinação": "Não se encontrou duas vezes semelhante combinação" (p. 20).

J. Laplanche censura a Blanchot uma "interpretação idealista", "decididamente anti-"científica" e anti--"psicológica" (p. 11), e propõe substituir um outro tipo de teoria unitária à de Hellingrath para a qual, apesar da sua diferença própria, também se inclinaria Blanchot. Não querendo renunciar ao unitarismo, J. Laplanche quer 'compreender num só movimento a sua obra e a sua evolução [as de Hõlderlin] para e na loucura, mesmo que esse movimento seja ritmado como uma dialética e multilinear como um contraponto" (p. 13). De fato apercebemo-nos muito rapidamente de que esta decomposição "dialética" e esta multilinearidade só complicam uma dualidade que jamais é reduzida, elas só aumentam, como diz acertadamente M. Foucault, a rapidez das oscilações até torná-la dificilmente perceptível. No fim do livro, afadigamo-nos ainda perante o único que, enquanto tal, se furtou ao discurso e sempre se furtará: "A aproximação que estabelecemos entre a evolução da esquizofrenia e a da obra leva a conclusões que de modo algum podem ser generalizadas: trata-se da relação num caso particular, talvez único, entre a poesia e a doença mental" (p. 132). Unicidade ainda de conjunção e de encontro. Pois uma vez que de longe a anunciamos como tal, voltamos ao exemplarismo que se criticava expressamente[4] em Blanchot. O estilo psicologista e, no extremo oposto, o estilo estruturalista ou essencialista quase desapareceram totalmente, na verdade, e o gesto filosófico nos seduz: não mais se trata de comprender o poeta Hõlderlin a partir de uma estrutura esquizofrênica ou de uma estrutura transcendental cujo sentido nos seria conhecido e não nos reservaria nenhuma surpresa. Pelo contrário, é preciso ler e ver desenhar-se em Hõlderlin um acesso, talvez o melhor, um acesso exemplar à essência da esquizofrenia em geral. Esta não é um fato psicológico nem mesmo antropológico disponível para ciências determinadas que. denominamos psicologia ou antropologia: "...é ele [Hõlderlin] que volta a colocar a questão da esquizofrenia como problema universal" (p. 133). Universal e não

(4) "A existência de Hõlderlin seria assim especialmente exemplar do destino poético, *que* Blanchot une à própria essência da palavra como "relação à ausência" (p._ 10).

apenas humano, não-humano em primeiro lugar, pois é após a possibilidade da esquizofrenia que se constituiria uma verdadeira antropologia; isto não quer dizer que a possibilidade da esquizofrenia possa encontrar-se *de jato* em outros seres além do homem: simplesmente não é atributo entre outros de uma essência do homem previamente constituída e reconhecida. Do mesmo modo que, "em certas sociedades, o acesso à Lei, ao Simbólico, está entregue a instituições diferentes da paternidade" (p. 133) — que ela permite portanto pré-compreender, assim também, analogicamente, a esquizofrenia não é, entre outras, uma das dimensões ou das possibilidades do ser chamado homem, mas sim a estrutura que nos abre a verdade do homem. Esta abertura produz-se exemplarmente no caso de Hõlderlin Poder-se-ia crer que, por definição, o único não pode ser o exemplo ou o caso de uma figura universal. Mas pode. Só aparentemente a exemplaridade contradiz a unicidade. A equivocidade que se alberga na noção de exemplo é bem conhecida; é o recurso da cumplicidade entre o discurso clínico e o discurso crítico, entre aquele que reduz o sentido ou o valor e aquele que gostaria de os restaurar. É o que permite deste modo a Foucault concluir por sua conta: "...Hõlderlin ocupa um lugar único e exemplar" (p. 209).

Foi este o caso que se fez de Hõlderlin e de Artaud. A nossa intenção não é de modo algum refutar ou criticar o princípio destas leituras. Elas são legítimas, fecundas, verdadeiras; neste caso, ainda por cima, admiravelmente conduzidas, e instruídas por uma vigilância crítica que nos levam a fazer imensos progressos. Por outro lado, se parecemos inquietar-nos com o tratamento reservado ao único, não se deve pensar, reconheçam-no, que seja preciso, por precaução moral ou estética, proteger a existência subjetiva, a originalidade da obra ou a singularidade do belo contra as violências do conceito. Nem, inversamente, quando parecemos lamentar o silêncio ou a derrota perante o único, que acreditamos na necessidade de reduzir o único, de o analisar, de o decompor quebrando-o ainda mais. Melhor ainda: acreditamos que nenhum comentário pode escapar a essas derrotas, sem correr o risco

de sc destruir a si próprio como comentário exumando a unidade na qual se enraízam as diferenças (da loucura e da obra, da psique e do texto, do exemplo e da essência, etc...) que implicitamente suportam a crítica e a clínica. Esse solo, de que aqui só nos aproximamos por via negativa, é *histórico* num sentido que. parece-nos, jamais teve valor de tema nos comentários Je que acabamos de falar e se deixa, para falar a verdade, dificilmente tolerar pelo conceito metafísico de história. A presença tumultuosa deste solo arcaico magnetizará portanto a afirmação que os gritos de **An**tonin Artaud vão aqui atrair na sua ressonância própria. De longe, uma vez mais, pois a nossa primeira cláusula de ingenuidade não era uma cláusula de estilo.

E se dizemos para começar que Artaud nos ensina essa unidade anterior à dissociação, não é para apresentá-lo como exemplo daquilo que nos ensina. Se **o** entendemos bem, não devemos esperar dele uma lição. Por tal razão as considerações precedentes não são de modo algum prolegômenos metodológicos ou generalidades anunciando uma nova abordagem do caso Artaud. Apontariam de preferência a própria questão que Artaud quer destruir pela raiz, aquilo cuja derivação, quando não impossibilidade, ele denuncia incansavelmente, aquilo sobre que recaíam constantemente **os** seus gritos raivosos. Pois o que os seus urros nos prometem, articulando-se com os nomes de *existência,* de *carne,* de *vida,* de *teatro,* de *crueldade,* é, antes da loucura *e* da obra, ó sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquitexto ou arquipalavra. Se Artaud resiste totalmente — e, cremo-lo, como ninguém mais o fizera antes — às exegeses clínicas ou críticas — é porque na sua aventura (e com esta palavra designamos uma totalidade anterior à separação da vida e da obra) é o *próprio* protesto contra a *própria* exemplificação. O crítico e o médico ficariam aqui sem recursos perante uma existência que se recusa a

significar, perante uma arte que se quis sem obra, pe. rante uma linguagem que se quis sem rasto. Isto é sem diferença. Procurando uma manifestação que não fosse uma expressão mas uma criação pura da vid^ que jamais caísse longe do corpo para decair em signo ou em obra, em obieto, Artaud quis destruir uma história, a da metafísica dualista que inspirava, mais ou menos subterraneamente, os ensaios acima evocados: dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo sem dúvida, a da palavra e da existência, do texto e do corpo, etc. Metafísica do comentário que autorizava os "comentários" porque presidia *já* às obras comentadas. Obras não teatrais, no sentido em que o entende Artaud, e que são já comentários exilados. Chicoteando a sua carne para a despertar até à véspera deste exílio, Artaud quis proibir que a sua palavra lhe fosse soprada longe do corpo.

Soprada: entendamos *furtada* por um comentador possível que a reconheceria para a alinhar numa ordem, ordem da verdade essencial ou de uma estrutura reaí, psicológica ou de outra natureza. O primeiro comentador é aqyi o auditor ou o leitor, o receptor que já não deveria ser o "público" no teatro da crueldade[5] Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente palavra roubada. Significação de que sou despojado porque ela é significação. O roubo é sempre o roubo de uma palavra ou de um texto, de um rasto. O roubo de um bem só se torna aquilo que é se a coisa for um bem, se portanto adquiriu sentido e valor por ter sido investida pelo desejo, pelo menos, de um discurso. Afirmação que seria um pouco ingênuo interpretar como a despedida feita a qualquer outra teoria do roubo, na ordem da moral, da economia, da política, ou do direito. Afirmação anterior a tais discursos pois ,faz comunicar, explicitamente e numa mesma questão, a essência do roubo e a origem do discurso em geral. Ora todos ON discursos sobre o roubo, cada vez que são determinados por tal ou tal circunscrição, já resolveram obscuramente ou rejeitaram esta questão, já se tranqüilizaram na familiaridade de um saber primeiro: cada um sabe o que quer dizer roubar. Mas o roubo da palavra não é um roubo entre outros, confunde-se com a própria possibilidade do roubo e define a sua estrutura fundamental. E se Artaud no-lo dá a pensar, já não é como o exemplo de uma estrutura pois se trata disso mesmo — o roubo — que constitui a estrutura de exemplo como tal.

Soprada: entendamos ao mesmo tempo *inspirada* por uma *outra* voz, lendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto. A inspiração é, com várias personagens, o drama do roubo, a estrutura do teatro clássico em que a invisibilidade do ponto assegura a diferencia e a interrupção indispensáveis entre um texto já escrito por uma outra mão e um intérprete já despojado daquilo mesmo que recebe. Artaud quis a conflagração dc uma cena em que o ponto fosse possívei e o corpo às ordens de um texto estranho. Artaud quis que fosse destroçada a maquinaria do ponto. Fazer voar em estilhaços a estrutura do roubo. Para isso era necessário, com unr único e mesmo gesto, destruir a inspiração poética e a economia da arte clássica, especialmente do teatro. Destruir ao mesmo tempo a metafísica, a religião, a estética, etc, que as sustentariam e abrir assim ao Perigo um mundo em que a estrutura do furto não oferecesse mais nenhum abrigo. Restaurar o Perigo despertando a Cena da Crueldade, tal era pelo menos a intenção *declarada* de Antonin Artaud. £ ela que vamos seguir com a pequena diferença de um deslize calculado.

O *"impoder",* cujo tema aparece nas cartas a j. Rivière[6], não é, sabemo-lo, a simples impotência, a esterilidade do "nada para dizer" ou a falta de inspiração. Pelo contrário, é a própria inspiração: força de um vazio, turbilhão do sopro de um soprador que aspira para ele e me furta aquilo mesmo que deixa vir

[illegible] existir fora da cena da crueldade, antes [illegible] esperá-la, nem contemplá-la nem sobre- [illegible] niesmo existir como público. Daí essa enigmática e [illegible] das [illegible] encenação", "linguagem da cena", dos [illegible] musica", da "luz", do "guarda-roupa", etc. O problema [illegible]

(6) A palavra aparece em *1-e Vèse-Serfs* (I, p. «)).

para mim e que eu julguei poder dizer *em meu nome, A* generosidade da inspiração, a irrupção positiva de uma palavra que vem não sei donde, acerca da qual sei, se for Antonin Artaud, que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do *outro* sopro é o impoder: não a ausência mas a irresponsabilidade radical da pa'avra, a irresponsabilidade como poder e origem da palavra. Relaciono-me comigo no éter de uma palavra que me é sempre soprada e que me furta exatamente aquilo com que me põe em contato. A consciência de palavra, isto é, a consciência pura e simples, é a ignorância de quem fala no momento e no lugar em que profiro. Esta consciência é portanto também uma inconsciência ("No meu inconsciente são os outros que escuto." 1946), contra a qual será necessário reconstituir uma outra consciência que desta vez estará cruelmente presente a si própria e se ouvirá falar, Não compete nem à moral, nem à lógica, nem à estética definir esta irresponsabilidade: é uma perda total c originária da própria existência. Segundo Artaud, produz-se também e em primeiro lugar no meu Corpo, na minha Vida, expressões cujo sentido deve ser entendido para além das determinações metafísicas e das "limitações do ser" que separam a alma do corpo, a palavra do gesto, etc. A perda é precisamente essa determinação metafísica na qual deverei fazer deslizar a minha obra se pretender fazê-la ouvir num mundo e numa literatura presididos sem o saberem por essa metafísica e cujo delegado era J. Rivière. "Ainda aqui receio o equívoco. Gostaria que compreendesse bem que não se trata desse mais ou menos de existência que cabe ao que se convencionou chamar a inspiração, mas sim dc uma ausência total, de uma verdadeira perda" (I, p. 20). Constantemente Artaud o repetia: a origem e a urgência da palavra, o que o levava a exprimir-se confundia-se com a carência própria da palavra nele, com< o "nada ter para dizer" em seu próprio, nome. "Esta dispersão dos meus poemas, estes vícios dç forma, esta curvatura constante do meu pensamento devem ser atribuídos não a uma falta de exercício, de domínio do instrumento que manejava, de *desenvolvimento intelectual;* mas a um desmoronamento central da alma, a uma espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz„ do pensamento, ao nâo-domínio passageiro dos benefícios materiais do meu desenvolvimento, à separação anormal dos elementos do pensamento. Há portanto algo que destrói o meu pensamento; algo que não me impede de ser o que poderia ser, mas que me deixa á bem dizer, em suspenso. Algo furtivo que me tira as palavras *que encontrei* [I, p. 25-6, é Artaud que sublinha] .

Seria tentador, fácil e até certo ponto legítimo acentuar a exemplaridade desta descrição. A erosão "essencial" e "fugaz", "ao mesmo tempo essencial e fugaz" é produzida por "algo furtivo que me tira as palavras *que encontrei".* O furtivo é fugaz mas é mais do que o fugaz. O furtivo é — em latim — o modo do ladrão; que deve agir muito depressa para me tirar as palavras que encontrei. Muito depressa porque tem de se infiltrar invisivelmente no nada que me separa das minhas palavras, e de mas sutilizar antes mesmo que eu as encontre, para que, tendo-as encontrado, eu tenha a certeza de sempre ter sido já despojado delas. O furtivo seria portanto a virtude desapropriante que escava sempre a palavra na subtração de si. A linguagem corrente apagou da palavra "furtivo" a referência ao roubo, ao sutil subterfúgio cuja significação se faz deslizar — é o roubo do roubo, o furtivo que se furta a si mesmo num gesto necessário — para o invisível e silencioso roçar do fugitivo, do fugaz e do fugidio. Artaud não ignora nem sublinha o sentido próprio da palavra, mantém-se no movimento da desaparição: em *Le Pèse-Nerjs* (p. 89), a propósito de "diminuição", de "perda", de "desapropriação", de "armadilha no pensamento", fala, no que não é uma simples redundância, desses "raptos furtivos".

A partir do momento que falo, as palavras que .encontrei, a partir do momento que são palavras, já não me pertencem, são originariamente *repetidas.* (Artaud quer um teatro em que a repetição seja impossível. Ver *Le Théâtre et son Double,* IV, p. 91). Devo em primeiro lugar ouvir-me. No solilóquio como no diálogo, falar *é* ouvir-se. A partir do momento que sou ouvido, a partir do momento que me ouço, o eu que *se* ouve, que *me* ouve torna-se o eu que fala e toma a

palavra, *sem jamais lha cortar,* aquele que julga falar e ser ouvido em seu nome. Introduzindo-se no nome daquele que fala, esta diferença não é nada, é o furtivo: a estrutura da subtração instantânea e originária sem a qual palavra alguma encontraria o seu sopro. A subtração produz-se como o *enigma* originário, isto é como uma palavra ou uma história (caves) que esconde a sua origem e o seu sentido, jamais dizendo donde vem nem para onde vai, em primeiro lugar porque não o sabe e porque esta ignorância, a saber, a ausência do seu *sujeito* próprio não lhe sobrevém mas a constitui. A subtração é a unidade primeira daquilo que em seguida se difrata como roubo e como dissimulação. Entender a subtração exclusiva ou fundamentalmente como roubo ou violação é o que faz uma psicologia, uma antropologia ou uma metafísica da subjetividade (consciência, inconsciente ou corpo próprio). Não há dúvida de que esta metafísica opera aliás fortemente no pensamento de Artaud.

Assim, o que se denomina o sujeito falante já nao é aquele mesmo ou só aquele que fala. Descobre-se numa irredutível secundariedade, origem sempre já furtada a partir de um campo organizado da palavra no qual procura em vão um lugar que sempre falta. Este campo organizado não é apenas o que certas teorias da psique ou do fato lingüístico poderiam descrever. É em primeiro lugar — mas sem que isso queira dizer outra coisa — o campo cultural onde devo ir buscar as minhas palavras e a minha sintaxe, campo histórico no qual devo ler ao escrever. A estrutura do roubo aloja-se já na relação da palavra à língua. A palavra' é roubada: roubada à língua, é-o portanto ao mesmo tempo a si própria, isto é, ao ladrão que sempre perdeu já a propriedade e a iniciativa. Porque não podemos impedir a sua antecipação, o ato de leitura rompe o ato de palavra ou de escritura. Por esse buraco escapo a mim próprio. A forma do buraco — que mobiliza os discursos de um certo existencialismo e de uma certa psicanálise a quem "esse pobre M. Antonin Artaud" forneceria com efeito exemplos — comunica nele com uma temática escato-teológica que mais adiante interrogaremos. Que a palavra e a escritura sejam sempre

inconfessadamente tiradas de uma leitura, tal é o roubo originário, o furto mais arcaico que ao mesmo tempo me esconde e me *sutiliza* o meu poder inaugurante O *espírito* sutiliza. A palavra proferida ou inscrita. *a letra,* é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre *aberta.* Nunca é própria do seu autor ou do seu destinatário e faz parte da sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio a um sujeito próprio. O que significa reconhecer como sua historicidade a autonomia do significante que antes de mim diz sozinho mais do que eu julgo querer dizer e em relação ao qual o meu querer dizer, sofrendo em vez de agir, se acha em carência, se inscreve, diríamos nós, *como passivo.* Mesmo se a reflexão desta carência determina como um excesso a urgência da expressão. Autonomia como estratificação e potencialização histórica do sentido, sistema histórico, isto é, em alguma parte aberto. A sobre-significância sobrecarregando a palavra "soprar", por exemplo, não deixou de ilustrá-lo.

Não prolonguemos a descrição banal desta estrutura. Artaud não a exemplifica. Quer fazê-la explodir. A esta inspiração de perda e de desapropriação, opõe uma boa inspiração, aquela mesma que falta à inspiração como carência. A boa inspiração é o sopro de vida que não deixa que nada lhe seja ditado porque não lê e porque precede qualquer texto. Sopro que tomaria posse de si num lugar em que a propriedade não seria ainda o roubo. Inspiração que me restabeleceria numa verdadeira comunicação comigo próprio e me restituiria a palavra: "O difícil é encontrar exatamente seu lugar e voltar a encontrar a comunicação consigo. Tudo está numa certa floculação das coisas, na reunião de toda essa pedraria mental em torno de um ponto que está precisamente por encontrar. / E eis o que eu penso do pensamento: / CERTAMENTE A INSPIRAÇÃO EXISTE" *(Le Pèse-nerfs,* I. p. 90. Artaud sublinha). A expressão "por encontrar" pontuará mais tarde uma outra página. Será então a ocasião de nos interrogarmos se Artaud não designa desta maneira, de cada vez. aquilo que é impossível de ser encontrado.

A vida, fonte da boa inspiração, deve ser entendida, se quisermos ter acesso a essa metafísica da vida, antes

daquela de que falam as ciências biológicas: "Assim quando pronunciarmos a palavra vida, é preciso ver que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas sim dessa espécie de centro frágil e instável no qual *as formas não locam.* E se existe ainda aloo de infernal e de verdadeiramente maldito nos tempos de hoje, é determó-nos artisticamente em formas, cm vez de sermos como supliciados em vias de serem queimados e que fazem sinais nas suas fogueiras" *[Le Théâtre et la Culture,* V, p. 18. O sublinhado é nosso]. A vida "reconhecida pelo exterior dos fatos é portanto a vida das formas. Em *Position de la Chair,* Artaud opcr-lhe-á a "força da vida" (I, p. 235).[7] O teatro da crueldade deverá reduzir esta diferença entre a forca e a forma.

O que acabamos de denominar furto não é umn abstração para Artaud. A categoria do furtivo não vale apenas para a voz ou para a escritura desencarnadas. Se a diferença, no seu fenômeno, se faz signo roubado ou sopro sutilizado, é em primeiro lugar senão em si desapropriação total que. me constitui como a privação de mim mesmo, furto da minha existência, portanto ao mesmo tempo do meu corpo e do meu espírito: da minha carne. Se a minha palavra não é o meu sopro, se a minha letra não é a minha palavra, é porque já o meu sopro não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto, porque o meu gesto não era mais a minha vida. É preciso restaurar no teatro a integridade da carne rasgada por todas estas diferenças. íÜma metafísica da carne, determinando o ser como'" vida, o espírito como corpo próprio, pensamento não separado, espírito "obscuro" (pois "o Espírito claro pertence.à matéria", I, p. 236). tal é a linha contínua e sempre despercebida que liga *Le Théâtre et son Double* às primeiras obras e ao tema do impoder. Esta metafísica da carne é também presidida pela angústia da desapropriação, pela experiência da vida perdida, do pensamento separado, do corpo exilado longe do espírito. Tal é o primeiro grito.

(7) **Com as devidas precauções, poder-se-ia falar da veia bergsoniana de Artaud. A passagem contínua da sua metafísica da vida à sua teoria da linguagem *e* à sua crítica da palavra dita-lhe um grande número de metáforas energéticas e de fórmulas teóricas rigorosamente, bergsonianas. Ver em especial o t.** V, **p.** 15, 18, 56,132. 141, **etc.**

••Penso na vida. Todos os sistemas que poderei edificar jamais igualarão os meus gritos de homem ocupado em refazer a sua vida. . . Estas forças informuladas que me assaltam deverão necessariamente ser um dia acolhidas pela minha razão, deverão instalar-se no lugar do elevado pensamento, essas forças que do exterior têm a forma de um grito. Há gritos intelectuais, gritos que provêm da *finitra* das medulas. É a isso que eu chamo a Carne. Não separo o meu pensamento da minha vida. Refaço a cada uma das vibrações da minha língua todos os caminhos do pensamento na minha carne.. . Mas que sou eu no meio dessa teoria da Carne ou melhor da Existência? Sou um homem que perdeu a vida e que procura por todos os meios fazer-lhe retomar o seu lugar. .. Mas é preciso que eu inspecione este sentido da carne que deve dar-me uma metafísica do Ser e o conhecimento definitivo da Vida" *(Position de la Chair,* I, p. 235, 236).

Não nos detenhamos no que aqui se assemelha à essência do próprio mítico: o sonho de uma vida sem diferença. Perguntemos de preferência o que significa para Artaud a diferença na carne. O meu corpo me foi roubado por efração. O Outro, o Ladrão, o grande Furtivo tem um nome próprio: é Deus. A sua história teve lugar. Teve um lugar. O lugar da efração só pôde ser a abertura de um orifício. Orifício do nascimento, orifício da defecação aos quais remetem, como à sua origem, todas as outras aberturas. "Isso se enche, / isso não se enche, / há um vazio, / uma carência, / uma falta de / quem é sempre apanhado por um parasita no vôo" (abril de 1947). *No vôo:* é certo o jogo de palavras. *

Desde que me relaciono com o meu corpo, portanto desde o meu nascimento, não sou mais o meu corpo. Desde que tenho um corpo, não o sou, portanto não o tenho. Esta privação institui e instrui a minha relação com a vida. Portanto desde sempre o meu corpo me foi roubado. Quem pode tê-lo roubado senão um Outro e como pôde apoderar-se dele desde a origem se não se tiver introduzido em meu lugar no

(*) O jogo de palavras é fejto em francês com a palavra *vol,* vôo e roubo. (N. da T.)

ventre da minha mãe, se não tiver nascido em meu lugar, se eu não tiver sido *roubado no meu nascimento,* se o meu nascimento não me tiver sido sutilizado, "como se nascer cheirasse a morte desde há muito tempo' (84, p. 11)? A morte dá-se a pensar sob a categoria do roubo. Não é o que julgamos poder antecipar como o termo de um processo ou de uma aventura que denominamos — certamente — a vida. A morte é uma forma articulada da nossa relação ao outro. Só morro *do* outro: por ele, para ele, nele. A minha morte é *representada,* por mais que variemos esta palavra. £ se morro por representação no "minuto da morte extrema", este furto representativo nem por isso deixou de trabalhar toda a estrutura da minha existência, desde a origem. Eis por que, no limite, "não nos suicidamos sozinhos. / Ninguém esteve alguma vez sozinho para nascer. / Também ninguém está sozinho para morrer. . . . /. .. E creio que há sempre alguém no minuto da morte extrema para nos despojar da nossa própria vida" *(Van Gogh, le suicide de la société,* p. 67). O tema da morte como roubo está no centro de *La Mort et l'Homme* (Sobre um desenho de Rodez, in 84, n? 13).

E quem pode ser o ladrão senão esse grande Outro invisível, perseguidor furtivo *àuplicando-me* por toda a parte, isto é, redobrando-me e ultrapassando-me, chegando sempre antes de mim aonde escolhi ir, como "esse corpo que corria atrás de mim" (me perseguia) "e não seguia" (me precedia), quem pode ser senão Deus? "E QUE FIZESTE DO MEU CORPO, DEUS?" (84, p. 108). E eis a resposta: desde o buraco negro do meu nascimento, deus me *"liquidou vivo /* durante toda a minha existência / e isto / unicamente por causa do fato / que sou *eu /* que era deus, / verdadeiramente deus, / eu um homem / e não o denominado espírito / que só era a projeção nas nuvens / do corpo de úm outro homem diferente de mim,'- / o qual / se intitulava o / Demiurgo / ora a horrorosa história do Demiurgo / é conhecida / É a deste corpo / que *corria atrás de* (e não seguia) o meu / e que para passar primeiro e nascer / se projetou através do meu corpo /e / nasceu / pelo desventrar do meu corpo / do qual tardou um pedaço com ele / a fim / de se fazer passar / por mim próprio / Ora não havia mais ninjuém exceto eu e ele, / ele / um corpo abjeto / que Òs espaços não queriam, / eu / um corpo que se fazia / por conseqüência ainda não chegado ao estado de acabamento / mas que evoluía / para a pureza integral / como o do denominado Demiurgo, / o qual *abendo-se irrecebível / e querendo mesmo assim viver a todo o custo / não encontrou nada melhor / para r / do que nascer à custa do / meu assassinato. / / Apesar de tudo o meu corpo refez-se / contra / e através de mil assaltos do mal / e do ódio / que de cada vez o deterioravam / e me deixavam morto. / E foi assim que à força de morrer / acabei por ganhar uma imortalidade real. / E / é a história verdadeira das coisas / tal qual se passou realmente / e / não / / como vista na atmosfera lendária dos mitos / que escamoteiam a realidade." (84, p. 108-110).

Deus é portanto o nome próprio daquilo que nos priva da nossa própria natureza, do nosso próprio nascimento e que em seguida, furtivamente, sempre falou antes de nós. É a diferença que se insinua como a minha morte entre mim e eu. Eis por que — tal é o conceito do verdadeiro suicídio segundo Artaud •— tenho de morrer na minha morte para renascer "imortal" na véspera do meu nascimento. Deus não põe a mão apenas sobre este ou aquele dos nossos atributos inatos, apodera-se da nossa própria ineiedade, da própria inatidade do nosso ser a si próprio: "Há imbecis que se julgam seres, seres por inatidade. / Eu sou aquele que para ser tem de chicotear a sua inatidade. / Aquele que por inatidade é aquele que deve ser um ser, isto é, sempre chicotear essa espécie de negativo canino, ó cadelas de impossibilidade" (I, p. 9).

Por que razão esta alienação originária é pensada como mancha, obscenidade, "sujeira", etc? Por que razão Artaud, chorando a perda do seu corpo, lamenta uma pureza como se fosse um bem, uma limpeza como se fosse uma propriedade? "Fui supliciado demais... / ... / Trabalhei demais para ser puro e forte / ... / Procurei demais ter um corpo limpo." (84, p. 135).

Por definição, foi do meu bem que fui roubada do meu preço, do meu valor. O que valho, a minha' verdade, foi-me sutilizada por Alguém que se tornou em meu lugar, à saída do Orifício, ao nascer, Deus Deus é o falso valor como o primeiro preço daquele que nasce. E este falso valor torna-se o Valor *duplicou* sempre já o verdadeiro valor que jamais e\is. tiu ou, o que vem a dar no mesmo, jamais existiu exceto antes do seu próprio nascimento. Desde então, o valor originário, o arquivalor que deveria ter retido em mini ou melhor retido como a mim próprio, como o meu valor e mesmo o meu ser, aquilo de que fui roubado a partir do momento em que caí longe do Orifício e de que sou ainda roubado cada vez que uma parte de mim cai longe do meu corpo, é a obra, é o excremento a escória, valor anulado por não ser retido e que se pode tornar, como se sabe, uma arma perseguidora, eventualmente contra mim próprio. A defecação, "separação quotidiana em relação às fezes, partes preeio^ do corpo" (Freud), é, como um nascimento, como o meu nascimento, o primeiro roubo que ao mesmo tempo me deprecia — e me suja. Eis por que a história dc Deus como genealogia do valor furtado é recitada como a história da defecação. "Conheceis algo de mais ultrajantemente fecal / do que a história de deus.'..." *(Le Théâtre de la cruauté,* in 84, p. 121).

É talvez por causa da sua cumplicidade com a origem da obra que Artaud também chama a Deus o Demiurgo. Trata-se aí de uma metonímia do nome de Deus, nome próprio do ladrão e nome metafórico de mim próprio: a metáfora de mim próprio é a minha desapropriação na linguagem. Em todos os casos Deus-Demiurgo não *cria,* não é a vida, é o sujeito das obras e das manobras, o ladrão, o mistificador, o falsário, o pseudônimo, o usurpador, o contrário do artista

(8) **Cada vez que se produz no esquema que temamos aqui restituir a linguagem de Artaud parece-se muito.exatamente, na sua sintaxe : e no seu léxico, com a do jovem Marx. No primeiro dos *Manuscrito de 44,* o trabalho que produz *a obra,* que põe env valor *(Verwertung)*.< cresce em razão direta da de-preciação *(.Entwertung)* do seu autor. "A v atualização do trabalho é a sua objetívação. No estádio da economia, ests - atualização do trabalho aparece como a *perda* para o operário *da sita, realidade,* a objetivação como a *perda do objeto* ou a *submissão* a este. : a apropriação como a alienação, o *abandono."* Esta aproximação escapa à ordem da *bricolagem* e das curiosidades históricas. A sua necessidade ; aparecerá mais tarde, quando se colocar o problema da inserção no que., denominamos a metafísica do próprio (ou da alienação).**

criador, o ser-artesão, o ser do artífice: Satanás. Sou Deus c Deus é Satanás; e como Satanás é a criatura j,. Deus (..."a história de Deus / e do seu ser: y\TANÁS. .." in 84, p. 121), Deus é a minha cria-!iir;i. o meu duplo que se introduziu na diferença que „o separa da minha origem, isto é, no nada que abre minha história. O que denominamos a presença de Deus é apenas o esquecimento deste nada, o furto do úirto, que não é um acidente mas o próprio movimento do furto: ". . .Satanás, / que com as suas tetas úmidas / só nos dissimulou o Nada?" *(ibid.).*

A história de Deus é portanto a história da Obra como excremento. A própria escato-logia. A obra, como o excremento, pressupõe a separação e produz-se nela. Procede portanto do espírito separado do corpo puro. É uma coisa do espírito e reencontrar um corpo som mancha é refazer-se um corpo sem obra. "Pois é preciso ser um espírito para / cagar, / um corpo *puro* não pode / cagar. / Aquilo que caga / é a cola dos espíritos / encarniçados em lhe roubar alguma coisa / pois sem corpo não se pode existir." (in 84, p. 113). Lia-se já em *Le Pèse-Nerfs:* "Caro amigo, ó que tomastes como obras minhas era apenas o que não se aproveitava de mim próprio" (I, p. 91).

A minha obra, o meu rasto, o excremento que *me* rouba *do* meu bem depois de *eu* ter sido roubado *por ocasião do* meu nascimento, deve portanto ser recusado. Mas recusá-lo não é aqui rejeitá-lo, é retê-lo. Para me guardar, para guardar o meu corpo e a minha palavra, é necessário que eu retenha a obra em mim,[9] que me confunda com ela para que entre mim e ela o Ladrão não tenha a menor chance, que a impeça de cair longe de mim como escritura. Pois "toda escritura é porcaria" *(Le Pèse-Nerfs,* I, p. 95). Deste modo, o que me despoja e me afasta de mim, o que rompe a minha proximidade comigo próprio, emporcalha-me:

(9) Abstivcmo-nos deliberadamente, como é natural, de tudo o que K denomina "referência biográfica". Se recordamos neste momento Preciso que Artaud morreu de um câncer do reto, não é para que a «sçeção feita confirme a regra boa, mas porque pensamos que o estatuto (ainda por encontrar) desta observação e de outras semelhantes, não *vc ser o da dita "referência biográfica". O novo estatuto — ainda Wr encontrar — c o das relações entre a existência e *o* texto, entre essas ™as formas de textualidade e a escritura geral no jogo da qual se articulam.

aí me separo do que me é próprio. Próprio é o nome do sujeito próximo de si — que é aquilo que é —_ abjeto o nome do objeto, da obra à deriva. Tenho uni nome próprio quando estou limpo. A criança na sociedade ocidental só assume o seu nome — em primeiro lugar na escola —, só é na verdade bem designado quando está limpo. Escondida sob a sua aparente dispersão, a unidade destas significações, a unidade do próprio como não-mancha do sujeito totalmente próximo de si, não se produz antes da época latina da filosofia *(proprius* liga-se a *propre)* * e pela mesma razão, a determinação metafísica da loucura como mal de alienação não podia começar a amadurecer. (Não fazemos do fenômeno lingüístico, como é natural, nem uma causa nem um sintoma: o conceito de loucura só se fixa, simplesmente, no tempo de uma metafísica da subjetividade própria). Artaud *solicita* esta metafísica, *abala-a* quando ela se mente e põe como condição ao fenômeno do próprio que nos> separemos limpamente do nosso próprio (é a alienação da alienação); *requere-a* ainda, vai ainda inspirar-se no seu fundo de valores, quer ser-lhe mais fiel do que ela própria restaurando absolutamente o próprio antes de toda a dicessão.

Como o excremento, como o pau fecal, metáfora, como o sabemos também, do pênis,[10] a obra *deveria* permanecer de pé. Mas a obra, como excremento, é apenas matéria: sem vida, sem força nem forma. Sempre cai e imediatamente se desmorona fora de mim. Eis por que a obra •—• poética ou não •—• jamais me colocará de pé. Nunca será nela que me erigirei. **A** salvação, o estatuto, o estar-de-pé, só serão possíveis numa arte sem obra. Sendo a obra sempre obra de morto, a arte sem obra, a dança ou o teatro da crueldade, será a arte da própria vida. "Disse crueldade como teria dito vida" (IV, p. 137).

(*) Há aqui um jogo de palavras entre *propre,, próprio,* e *propre,* limpo, do latim *proprius* e *proche* próximo, do latim *proprius.* (N. da T.)

(10) Artaud escreve no *Prénmbule* às *Oeinres completes:* "A vara da "Novas Revelações do Ser" caiu no bolso negro, e a pequena espada também. Uma outra vara está aí preparada para acompanhar as minhas obras completas, numa luta corpo a corpo, não com idéias mas com signo; que não as largam de alto abaixo da minha consciência, no meu organismo por eles cariado... A minha vara será este livro indignado chamado por antigas raças hoje mortas e queimadas nas minhas fibras, como jovens escoriadas" (p. 12-13).

Erguido contra Deus, crispado contra a obra, Artaud não renuncia à salvação. Muito pelo contrário. A soteriologia será a escatologia do corpo limpo. "Será o *estado* do meu / corpo que fará / o Juízo Final" (in 84, p. 131). Corpo-limpo-de-pé-sem-porcaria. O mal, a sujeira, é o *crítico* ou o *clinico:* tornar-se na sua palavra e no seu corpo uma obra, objeto oferecido, porque deitado, ao ardor furtivo do comentário. Pois a única coisa que por definição jamais se deixa comentar é a vida do corpo, a carne viva que o teatro mantém na sua integridade contra o mal e a morte. A doença é a impossibilidade de estar-de-pé na dança ou no teatro. "Só há a peste, / a cólera, / a varíola negra / porque a dança / e por conseguinte o teatro / / ainda não começaram a existir" (in 84, p. 127).

Tradição de poetas loucos? Hõlderlin: "Contudo agrada-nos, sob o trovão de Deus / ó Poetas! estar de pé, com a cabeça descoberta, / Agarrar o próprio raio paterno com mãos limpas, / e levar ao povo em véus / No canto, o dom do céu" *(Tel, au jour de repôs,* trad. J. Fédier). Nietzsche: "...Será preciso dizer que também é necessário sabê-lo [dançar] com a pena?" *(Crépuscule des idoles,* trad. G. Bianquis, p. 138)[11] Ou ainda: "Só os pensamentos que nos ocorrem quando caminhamos têm valor" (p. 93). Poderíamos portanto ser tentados, neste ponto como em muitos outros, a abranger estes três poetas loucos, em companhia de alguns outros, no impulso de um mesmo comentário e na continuidade de uma única genealogia.[12] Mil outros textos sobre o estar-de-pé e sobre a dança viriam com efeito encorajar semelhante obje-

(11) ..."Agarrar o próprio raio paterno com mãos limpas..." "Saber dançar com a pena"... "A vara... a pequena espada... uma outra vapa... A minha vara será este livro indignado... E em *Les Nouvelles Rêvélations de VÊtre:* "Porque a 3 de junho de 1937, apareceram as cinco serpentes que estavam já na espada cuja força de decisão é representada por uma vara! O que quer isto dizer? Quer dizer Eu que falo tenho uma Espada e uma Vara" (p. 18). Aqui colagem do seguinte texto de Genet: "Todos os arrombadores compreenderão a dignidade de que fui revestido quando segurei na mão o pé-de-cabra, a "pena". Do seu peso, da sua matéria, do seu calibre, enfim, da sua função emanava uma autoridade que me fez homem. Sempre senti a necessidade desta vara de *fão* para me libertar completamente das minhas lodosas disposições, das minhas humildes atitudes c para atingir a clara simplicidade da virilidade" *(Miracle de la rose, Osuvres Completes,* 11, p. 205).

(12) Reconheçamo-lo: Artaud é o primeiro a querer reunir numa árvore martirológica a vasta família dos loucos de gênio. Faz isso em *Van Gogh, le suicide de la socléfé* (1947), um dos raros textos em que Nietzsche é citado, entre os outros "suicidas" (Baudelaire, Poe, Nerval

tivo. Mas não escaparia então a ele a decisão essencial de Artaud? O estar-de-pé e a dança, de Hõlderlin a Nictzsche, permanecem talvez metafóricos. Em todo cas-o a ereção não deve exilar-se na obra, delegar-se ao poema, expatriar-se na soberania da palavra ou da escritura, no estar-de-pé no pé da letra ou na ponta da pena. O estar-dê-pé da obra é, mais precisamente ainda, o domínio da letra sobre o sopro. É certo que Nictzsche denunciara a estrutura gramatical na base de uma metafísica a demolir, mas alguma vez interrogara na sua origem a relação entre a segurança gramatical por ele reconhecida e o estar-de-pé da letra? Heidegger anuncia-o numa breve sugestão da *lntroduc-íitm à la Métaphysique:* "Os Gregos consideravam a língua opticamente, num sentido relativamente amplo, a saber do ponto de vista do escrito. É aí que o falado vem à estância. A língua está, isto é, mantém-se de pé, na visão da palavra, nos signos da escritura, nas letras, ypájipaTa. Eis por que a gramática representa a língua que é, enquanto, pelo fluxo das palavras, a língua perde-se no inconsistente. Assim portanto, até à nossa época, a teoria da língua foi interpretada gramaticalmente" (tradução G. Kahn, p. 74). Isto não contradiz mas paradoxalmente confirma o desprezo da letra que, por exemplo no *Fedro,* salva a escritura metafórica como inscrição primeira da verdade na alma; salva-a e em primeiro lugar refere-se a ela como à mais certa segurança, e ao sentido próprio da escritura (276 a).

É a metáfora o que Artaud pretende destruir. Quer acabar com o estar-de-pé como ereção metafórica na obra escrita.[13] Esta alienação na metáfora da obra escrita é o fenômeno da superstição. E "é preciso acabar com esta superstição dos textos e da poesia escrita" *(Le Théâtre et son Double,* V, p. 93-94). A superstição é portanto a essência da nossa relação com Deus, da nossa perseguição pelo grande furtivo. Deste modo a soteriologia passa pela destruição da obra e de Deus. A morte de Deus[14] assegurará a nossa salvação porque só ela pode despertar o Divino. O nome do homem — ser escato-teológico, ser capaz de se deixar manchar pela obra e constituir pela sua relação com Deus ladrão — designa a corrupção histórica do Divino inominável. "E esta faculdade é exclusivamente humana. Direi mesmo que é essa infeção do humano que nos estraga as idéias que deveriam ter permanecido divinas; pois longe de acreditar no sobrenatural, no divino, inventados pelo homem, penso que foi a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino" *(ibid.* p. 13). Deus é portanto um pecado contra o divino. A essência da culpabilidade é escato-teológica. O pensamento, ao qual a essência escato-teológica do homem aparece como tal, não pode ser simplesmente uma antropologia nem um humanismo metafísicos. Este pensamento desponta para lá do homem, para lá da metafísica do teatro ocidental cujas "preocupações. . .fedem o homem inverossimilmente, o homem provisório e material, direi mesmo o *homem-cadáver* (IV, p. 51. Ver também III, p. 129, onde uma carta de injúrias à Comédie-Française denuncia em termos precisos a vocação escatológica do seu conceito e das suas operações).

Por esta recusa da estância metafórica na obra e, apesar das semelhanças flagrantes (aqui apesar desta passagem para além do homem e de Deus), Artaud não se filia a Nietzsche. Ainda menos a Hõlderlin. Matando a metáfora (estar-de-pé-fora-de-si-na-obra-rou-

Nictzsche, Kierkegaard, Hõlderlin, Coleridge, ver p. 15). Artaud escreve mais adiante (p. 65): "Não, Sócrates não tinha essa yisao, antes dele (Van üogb,) só talvez o infeliz Nietzsche possuiu esse olhar capaz de despir a alma, de libertar o corpo da alma, de por a nu o corpo do nnmcm, fora dos subterfúgios do espírito."

(13) "E eu vos disse: nada de obras, nada de língua, nada de espírito, nada.
Nada, senão um belo Pcsa-Nervos.
Uma espécie de posição incompreensível e totalmente ereta no meio de tudo no espírito" (Le *Pèse-Nerfs,* I, p. 96).

(14) "Pois mesmo o infinito está morto, / infinito é o nome de um morto" (in 84, p. 118). O que significa que Deus não morreu num dado momento da história, mas que Deus está Morto porque é o nome da própria Morte, o nome da morte em mim e daquilo que, *roubando-me por ocasião do meu nascimento, iniciou* a minha vida. Como Deus-Morte é a diferença na vida, jamais acabou de morrer, isto é, de viver. "Pois mesmo o infinito está morto, / infinito é o nome de um morto / que não morreu" *(Ibid.).* A vida sem diferença, "a vida sem moTte será a única a vencer a morte e Deus. Mas será negando-se como vida, na morte, e tornando-se o próprio Deus. Deus é portanto a Morte: a Vida infinita, sem diferença, tal qual é atribuída a Deus pela onto-teologia ou metafísica clássica (com a exceção ambígua e notável de Hegel) à qual Artaud ainda pertence. Mas como a morte é o nome da diferença na vida, da finitude como essência da vida, a infinidade de Deus, como Vida e Presença, é o outro nome da finitude. Mas o outro nome da mesma coisa *não quer dizer* a mesma coisa que o primeiro nome, não * *sinônimo* dele e *é toda a história.*

bada), o teatro da crueldade lançar-nos-á numa "nova idéia do Perigo" (carta a Mareei Dalio, V, p. 95). A aventura do Poema é a última angústia a vencer antes da aventura do Teatro.[15] Antes do ser na sua própria estação.

De que modo o teatro da crueldade me salvará, me restituirá a instituição da minha própria carne? De que modo impedirá que a minha vida caia longe de mim? De que modo me evitará "ter vivido / como . o "Demiurgo" / com / um corpo roubado por efração" "(in 84, p. 113)7

Em primeiro lugar resumindo o órgão. A destruição do teatro clássico — e da metafísica que põe em cena — tem como primeiro gesto a redução do órgão. A cena ocidental clássica define um teatro do órgão, teatro de palavras, portanto de interpretação, de registro e de tradução, de derivação a partir de um texto preestabelecido, de uma tábua escrita por um Deus-Autor e único detentor da primeira palavra. Dc um senhor que guarda a palavra roubada, emprestada unicamente aos seus escravos, aos seus diretores e aos seus autores. "Se portanto o autor é aquele que dispõe da linguagem da palavra, e se o diretor é seu escravo, temos aqui uma simples questão de palavras. Há uma confusão nos termos, proveniente do fato de que, para nós, e de acordo com o sentido que em geral se atribui ao termo diretor, este não passa de um artífice, de um adaptador, de uma espécie de tradutor eternamente condenado à tarefa de passar uma obra dramática diurna linguagem para outra; e esta confusão só será possível e o diretor só será obrigado a apagar-se perante o autor enquanto se aceitar que a linguagem, das

(15) É por isso que a poesia enquanto tal permanece aos olhos de Artaud uma arte abstrata, aue se trate de palavra ou de escritura poéticas. Só o teatro é arte total em que su produz, alem da poesia, da música e da dança o aparecimento do próprio corpo. Assim perdemos o nervo central do pencamento de Artaud quando vemos nele *em primeiro lugar* um poeta. Exceto evidentemente se fizermos da poesia um gênero ilimitado, isto é, o teatro com o seu espaço real. Até que^ ponto poderemos seguir Blanchot quando escreve: "Artaud deixou-nos um documento magno, que não é outra coisa senão uma Arte poética. Reconheço que Í3la nela do teatro, mas o aue está em causa é *a* exigência da poesia tal como pode realizar-se recusando apenas os generoslimitados e afirmando uma linguagem mais original... já não se trata então apenas do espaço real que a cena nos apresenta, mas de um *outro* espaço... Até que ponto temos o direito de acrescentar entre aspas "..Poesi^ quando citamos um frase de Artaud definindo "a mais alta idéta *co* ., teatro"? (ver *La cruelle raison poitique,* p. 69).

palavras é superior às outras, c que o teatro não admite outra linguagem que não seja essa" *(Le Théâtre et son Dcnible,* IV, p. 143).'" As diferenças de que vive a metafísica do teatro ocidental (autor-texto/diretor-atores), a sua diferenciação e as suas mudanças transforma os "escravos" em comentadores, isto é, em órgãos. Aqui órgãos de registro. Ora "Ê preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, e onde o homem impavidamente se torna o *senhor daquilo que ainda não é* [o sublinhado é nosso], e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode ainda nascer desde que não nos contentemos com sermos simples órgãos de registro" *(Le théâtre et la culture,* IV, p. 18).

Mas antes de corromper a metafísica do teatro, o que designaremos como a diferenciação orgânica tinha feito devastações no corpo. A *organização é* a articulação, a junção das funções ou dos membros (apflpov, *artus),* o trabalho e o jogo da sua diferenciação.' Esta constitui ao mesmo tempo a compleição e o desmembramento do meu (corpo) próprio. Artaud teme o corpo • articulado tal como teme a linguagem articulada, o membro como a palavra, dum único e mesmo

(16) Mais uma estranha semelhança entre Artaud e Nietzsche O elogio dos mistérios *it* Efèusis (IV, p. 63) e um certo desprezo pela latmidade (p. *49)* confirma-la-iam ainda. Contudo esconde-se nela uma diferença, dizíamos nós mais acima lapidafmente e é aqui a ocasião de precisar. Em *1. Origine de la tragédie,* no momento em que (§ 19) designa a cultura socrática" no seu "conteúdo mais íntimo" e com o seu nome mais agudo como a "cultura da ópera", Nietzsche interroga-se sobre o nascimento do recitativo e do *stilo rappresehtativo.* Este aparecimento £ó nos pode remeter para instintos contra a natureza e estranhos a toda a estética, apolmea ou dionisíaca. O reciftitivo, a sujeição da música aojibreto, corresponde finalmente ao medo e à necessidade de segurança, a nostalgia da vida idílica", à "crença na existência pré-histórica do jnemi. artista e born"- "O recitativo passava por ser a linguagem «descoberta desse homem da origem"... A ópera era um "meio de consolação contra o pessimismo" numa situação de sinistra insegurança" E eis aqui, tal como em *Le Théâtre et son Double,* o lugar do texto reconhecido como o do domínio usurpado e a própria — não metafórica — prática da escravidão. A disposição do texto é o domínio. "A ópera e produto do homem teórico, do crítico noviço, não do artista: um dos iu°-n,ais est. rannos da história de todas as artes. Auditores totalmente alheios à música exigiam compreender antes de mais nada a Palavra; de tal maneira que um renascimento da arte musical só teria dependido da descoberta de qualquer modo do canto no qual o Texto tivesse dominado o Contraponto tal como o Senhor domina o Escravo." E noutro J»'wr, a propósito do hábito "de gozar do texto separadamente — da leitura" *(Le Drame musical grec* in *La Naissance de la tragédie,* p. 159), a propósito das relações entre o grito e o conceito *(La conception ãionisiaqite du monde,* trad. G. Bianquis, *ibid.,* p. 182) a propósito das relações entre "o simbolismo do gesto" e o "tom do sujeito que fala", a propósito da relação "hieroglífica" entre o texto de um poema e a "u:ica, a propósito da ilustração musical do poema e do projeto de emprestar uma linguagem inteligível à música" ("É o mundo voltado "'Pernas para o ar. £ como se *o* filho quisesse gerar o pai", fragmento sobre *La musique et le langage, ibid.,* p. 214-215J), numerosas fórmulaG

jato, por uma única e mesma razão. Pois a articulação é a estrutura do meu corpo e a estrutura é sempre estrutura de expropriação. A divisão do corpo em órgãos, a diferença interna da carne abre a falha pela qual o corpo se ausenta de si próprio, fazendo-se assim passar, tomando-se por espírito. Ora "não há espírito, apenas diferenciações de corpos" (3-1947). O corpo que "procura sempre reunir-se"[17] escapa a si próprio por aquilo que lhe permite funcionar e exprimir-se escutando-se, como se diz dos doentes, e portanto despistando-se de si próprio. "O corpo é o corpo, / está sozinho / e não tem necessidade de órgãos, / o corpo jamais é um organismo, / os organismos são inimigos do corpo, / as coisas que se fazem passam-se sozinhas sem o concurso de nenhum órgão, / todo o órgão é parasita, / esconde uma função parasitária / destinada a fazer viver um ser que não deveria lá estar," (in 84, p. 101). O órgão acolhe portanto a diferença do estranho no meu corpo, é sempre o órgão da minha perda e isto é de uma verdade tão originária que nem o coração, órgão central da vida, nem o sexo, órgão primeiro da vida, poderiam escapar a ela: "É assim que de fato não há nada de mais ignòbilmente inútil e

anunciam Artaud. Mas aqui, como noutros lugares a dança, é a música que Nietzsche quer libertar do texto e da recitação. Libertação sem duvida abstrata aos olhos de Artaud. Só o teatro, arte total compreendendo e utilizando a música e a dança entre outras formas de linguagem, pode realizar esta libertação. Se muitas vezes prescreve a dança, tal como Nietzsche, é preciso notar que Artaud jamais a abstrai do teatro.' Mesmo que a tomássemos ã letra e não, como dizíamos mais acima, num sentido analógico, a dança não reria todo o teatro. Artaud talvez não dissesse como Nietzsche "Só posso acreditar num Deus que saiba dançar". Não só porque, como Nietzsche o sabia, Deus não seria capaz de dançar, mas porque a dança sozinha é um teatro empobrecido. Este esclarecimento era tanto mais necessário quanto Zaratustra também condena os poetas c a obra poética como alienação do corpo na metáfora. *Dos poetas* começa da seguinte maneira: "Desde que conheço melhor o corpo, dizia Zaratustra a um dos seus discípulos, o espírito já não é para mim senão uma metáfora; e de uma maneira geral, o "eterno" também não é outra coisa senão símbolo. — Já te ouvi dizê-lo, respondeu o Discípulo, e nessa altura acrescentavas: Mas os poetas mentem demais. Por que razão dizias então que os poetas mentem demais? ... — Gostam de se fazer pas ar por mediadores, mas a meus olhos permanecem alcoviteiros, especuladores e sujos fazedores de compromissos / Infelizmente é verdade que um dia' lancei a rninha re''de no seu mar, com a esperança de aí pegar belos peixes; mas só retirei a cabeça de um deus antigo." Nietzsche desprezava também o espetáculo ("O espírito do poeta" tem necessidade de espectadores, nem que fossem búfalos") e sabemos que para Artaud a visibilidade do teatro devia deixar de ser um objeto de espetáculo. Nesta confrontação não se trata de saber quem foi mais longe na destruição, se Nietzsche, se Artaud. A essa pergunta, que é imbecil, parecemos talvez responder Artaud. Numa outra direção, poderíamos também legitimamente defender o contrário.

(17) ín *Centre-Noettds,* Rodez, abril de 1946. Publicado em *Juin,* n? 18.

supérfluo do que o órgão chamado coração / que é a mais suja maneira que os seres inventaram de sugar a vida em mim. / Os movimentos do coração não passam de uma manobra à qual o ser se entrega constantemente sobre mim para me tomar aquilo que constantemente lhe recuso..." (in 84, p. 103). Mais adiante: "Um homem verdadeiro não tem sexo" (p. 112).'[18] O homem verdadeiro não tem sexo, pois deve ser o seu sexo. A partir do momento em que o sexo se torna órgão, torna-se-me estranho, abandona-me para adquirir assim a autonomia arrogante de um objeto inchado e cheio de si. Este inchaço do sexo que se tornou objeto separado é uma espécie de castração. "Diz ver-me numa grande preocupação com o sexo. Mas com o sexo tenso e inchado como um objeto" *(UArt et la Mort,* I, p. 145).

O órgão, lugar da perda porque o seu centro tem sempre a forma do orifício. O órgão funciona sempre como embocadura. A reconstituição e a re-instituição da minha carne seguirão portanto o fechamento do corpo sobre si e a redução da estrutura orgânica: "Estava vivo / e estava *lá* desde *sempre. /* Comi? / / Não, / mas quando tinha fome recuei com o meu corpo e não me comi a mim próprio / mas tudo isto se decompôs, / tinha lugar uma estranha operação... / / Dormi? / Não, não dormia, / é preciso ser casto para saber não comer. / Abrir a boca, é oferecer-se aos miasmas. / Assim, nada de boca! / Nada de boca, / / nada de língua, / nada da dentes, / nada de laringe, / / nada de esôfago, / nada de estômago, / nada de ventre, / nada de ânus. / Reconstruirei o homem que sou" (nov. 47, in 84, p. 102). Mais adiante: "(Não se trata especialmente do sexo ou do ânus que são aliás para cortar e liquidar...)" (in 84, p. 125). A reconstituição do corpo deve ser autárcica, não deve ser ajudada; e o corpo deve ser refeito de uma só vez. "Sou / eu / quem / me / terei / refeito / a mim próprio / inteiramente / ... por mim / que sou um corpo / e não tenho regiões em mim" (3-1947).

A dança da crueldade ritma esta reconstrução e trata-se mais uma vez do *lugar a encontrar:* "A rea-

(18) Vinte e dois anos antes em *VOmbilic àes Limbes:* "Não suporto que o Espírito não esteja na vida e que a vida nao esteja no Espirito, sofro com o E^pírito-órgão, com o ''Espírito-tradução, çu com o Espinto--intímidação-das-coisas para as fazer entrar no Espirito' (I, p. 48).

lidade não está ainda construída porque os órgãos verdadeiros do corpo humano ainda não estão compostos e colocados. / o teatro da crueldade foi criado para terminar esta colocação e para empreender por uma nova dança do corpo do homem uma fuga deste mundo dos micróbios que não passa de um nada coagulado. / Q teatro da crueldade'quer fazer dançar pálpebras lado a lado com cotovelos, rótulas, fêmures, e artelhos e que isso seja visto" (in 84, p. 101).

Para Artaud o teatro não podia portanto ser um gênero entre outros, ele era um homem do teatro antes de ser escritor, poeta ou mesmo homem de teatro: ator pelo menos tanto quanto autor e não apenas porque representou muito, tendo escrito uma única peça e manifestado por um "teatro abortado"; mas porque a teatralidade exige a totalidade da existência e não tolera mais a instância interpretativa nem a distinção entre autor e ator. A primeira urgência de um teatro in-orgânico é a emancipação em relação ao texto. Embora só encontremos o seu rigoroso sistema em *Le Théâtre et son Double,* o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud. Protesto contra.a letra morta que se ausenta para longe do sopro e da carne. Artaud tinha primeiro sonhado com uma grafia que não partisse à deriva, com uma inscrição não separada: encarnação da letra e tatuagem sangrenta. "Depois desta carta [de J. Paulhan,- 1923] trabalhei ainda um mês a escrever um poema verbalmente, e não gramaticalmente, bom. Em seguida renunciei a isso. Para mim a questão não era saber o que chegaria a insinuar-se nos quadros da linguagem escrita, / mas na trama da minha alma em vida. / Por algumas palavras entradas à faca na carnação que permanece, / numa encarnação que morre sob a trave da chama-ilhota de uma lanterna de cadafalso,..." (I, p. 9).»

Mas a tatuagem paralisa o gesto e mata a voz que pertence também à carne. Reprime o grito e a

(19) Zaratustra: *Ler e Escrever:* "De tudo o que se escreve, só gosto daquilo que se escreve com o próprio sangue. Escreve com o teu sangue,' e descobrirás que o sangue é espírito. / Não é possível compreender o sangue de outrem; odeio todos os que lêem como papalvos. / Quando se conhece o leitor, não se faz mais nada para o leitor. Mais um século de leitores, e o próprio espírito será um fedor."

possibilidade de uma voz ainda in-organizada. E mais tarde, projetando subtrair o teatro ao texto, ao ponto e ao domínio do logos primeiro, Artaud não entregará simplesmente a cena ao mutismo. Quererá apenas voltar a nela situar, subordinar uma palavra que até aqui enorme, invasora, onipresente e cheia de si, palavra soprada, tinha pesado desmesuradamente sobre o espaço teatral. Será preciso agora que, sem desaparecer, ela se mantenha no seu lugar, e para isso que ela se modifique na sua própria função: que ela não mais seja uma linguagem de palavras, de termos "num sentido de definição" *(Le Théâtre et son Double,* I, p. 142 e *passim),* de conceitos que terminam o pensamento e a vida. É no silêncio das palavras-definiçõcs que "melhor poderíamos escutar a vida" *(ibid.).* Portanto despertar-se-á a onomatopéia, o gesto que dorme em toda a palavra clássica: a sonoridade, a entoação, a intensidade. E a sintaxe regulando o encadeamento das palavras-gestos já não será uma gramática da predicação, uma lógica do "espírito claro" ou da consciência conhecedora. "Quando digo que não representarei peça escrita, quero dizer que não representarei peça baseada na escritura e na palavra,... e que mesmo a parte falada e escrita sê-lo-á num sentido novo" (p. 133). "Não se trata de suprimir a palavra articulada, mas de dar às palavras mais ou menos a mesma importância que têm nos sonhos." (p. 112)[20]

Estranha à dança, imóvel e monumental como uma definição, materializada, isto é, pertencendo ao "espírito claro", a tatuagem é portanto ainda demasiado silenciosa. Silêncio de uma letra liberada, falando sozinha e ganhando mais importância do que a que a palavra tem no sonho. A tatuagem é um depósito, uma obra, e é a obra que é preciso destruir, sabemo-lo agora. *A jortiori* a obra-prima: é preciso "acabar com as obras-primas" (título de um dos textos mais importantes de *Le Théâtre et son Double,* I, p. 89). Também aqui, destruir o poder da obra literal não é apagar a letra: apenas subordiná-la à instância do ilegível ou pelo me-

(20) Por que não jogar o jogo sério das citações aproximadas? Escreveu-se depois: "Que o sonho disponha da palavra nada muda à questão, visto que para o inconsciente é apenas um elemento de encenação como os outros". J. Lacan; *Vinstance de la letlre dans 1'inconscient ou la raison depuis Freud* in *terits,* p.- 511.

nos do analfabético. "É para analfabetos que escrevo".[21] Vê-se em certas civilizações não ocidentais, aquelas precisamente que fascinavam Artaud, o analfabetismo acomodar-se perfeitamente com a cultura mais profunda e mais viva. Os traços inscritos no corpo serão portanto incisões gráficas, mas as feridas recebidas na destruição db Ocidente, da sua metafísica e do seu teatro, os estigmas dessa guerra impiedosa. Pois o teatro da crueldade não é um teatro novo destinado a escoltar algum novo romance modificando apenas do interior uma tradição inabalável. Artaud não empreende nem uma renovação, nem uma crítica, nem um questionamento do teatro clássico: pretende destruir efetivamente e não teoricamente, a civilização ocidental, as suas religiões, o todo da filosofia que fornece os fundamentos e o cenário ao teatro tradicional sob as suas formas aparentemente mais inovadoras.

O estigma e não a tatuagem: assim na exposição do que deveria ter sido o primeiro espetáculo do teatro da crueldade *(La conquête du Mexique),* encarnando a "questão da colonização" e que teria "feito reviver de maneira brutal, implacável, sangrenta, a fatuidade sempre vivaz da Europa" *(Le Théâtre et son Double,* IV, p. 152), o estigma substitui-se ao texto: "Desse cheque da desordem moral e da anarquia católica com a ordem paga, a peça pode.fazer surgir conflagrações inimagináveis de forças e de imagens, semeadas aqui e ali por diálogos brutais. E isto por meio de lutas corpo a corpo de homens que trazem em si como estigmas as idéias mais opostas" *(ibid.).*

O trabalho de subversão a que Artaud desde sempre submetera o imperialismo da letra tinha o sentido negativo de uma *revolta* enquanto se produzia no meio da literatura como tal. Eram as primeiras, obras em torno das cartas a J. Rivière. A afirmação'*revolucionária*[22] que receberá uma notável expressão teórica em *Le Théâtre et son Double,* tinha contudo transparecido em *Le Théâtre Alfred Jarry* (1926-30). Aí se prescrevia já a descida a uma profundidade da manifestação de forças em que a distinção dos órgãos do teatro (autor-texto/diretor-ator-público) não fosse ainda possível. Ora este sistema de pausas orgânicas, esta *diferencia,* jamais foi possível, exceto quando em torno de um objeto, livro ou libreto. A profundidade procurada é portanto a do ilegível: "Tudo o que pertence à ilegibilidade... queremos... vê-lo triunfar num palco. . ." (II, p. 23). Na ilegibilidade teatral, na noite que precede o livro, o signo ainda não está separado da força.[23] Ainda não é completamente um signo, no sentido em que o entendemos, mas já não é uma *coisa,* aquilo que só pensamos na sua oposição ao signo. Não tem então nenhuma possibilidade de se tornar, enquanto tal, texto escrito ou palavra articulada; nenhuma possibilidade de se elevar e de inchar acima da *energeia* para revestir, segundo a distinção humboldtiana, a impassibilidade morna e objetiva do *ergon.* Ora a Europa vive do ideal desta separação entre a força e o sentido como texto, no próprio momento em que, como o sugeríamos mais acima, julgando erguer o espírito acima da letra, prefere-lhe ainda a escritura metafórica. Esta derivação da força no signo divide o ato teatral, deporta o ator para longe da responsabilidade do sentido, faz dele um intérprete que

(21) "Sob a gramática há o pensamento, que é uro oprõbrio mais forte a dominar, uma virgem muito mais rebarbativa, muito mais dura de vencer quando a consideramos como um fato inato. / Pois o pensamento é uma matrona que nem sempre existiu. / Mas que as palavras inchadas com a minha vida incham em seguida sozinhas no bê-a-bá do escrito. Ê para os analfabetos que escrevo" (f, p. 10-11).

(22) Revolucionária em sentido total e em especial em sentido político. Todo *Le Théâtre et son Double* poderia ser lido — não o pode ser aqui — como um manifesto político, ocasionalmente muito ambíguo. Renunciando à ação política imediata, à guerrilha, o que teria sido um desperdício de forças ria economia da sua intenção política, Artaud pretendia preparar um teatro irrealizável sem a ruína das estruturas políticas da nossa sociedade. "Caro amigo, não disse que queria agir diretamente sobre a época; disse que o teatro que queria fazer exigia, para ser possível, para ser admitido pela época, uma outra forma de civinzação" (maio de 33, IV, p. 140). A revolução política tem cm primeiro lugar de arrancar o poder à letra e ao mundo das letras (ver por exemplo o Post-Scriptum ao *Manifeste pour un théâtre avortê:* em nome da revolução teatral contra as *letras* Artaud, visando aqui os Surrealistas "revolucionários com papel de bosta" "ajoelhados perante o Comunismo", diz o seu desprezo pela "revolução de preguiçosos", pela revolução como "simples transmissão dos poderes". "Há bombas a colocar em qualquer lugar, mas na base da maior parte dos hábitos do pensamento presente, europeu ou não. Os senhores Surrealistas estão muito mais atingidos por esses hábitos do que eu". "A Revolução mais urgente" seria "uma espécie de regressão no tempo" ... em direção à "mentalidade ou mais simplesmente aos hábitos de vida da Idade Média" (II, p. 25).

(23) "A verdadeira cultura age pela sua exaltação e pela sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação" (IV, p. 15).

deixa que lhe insuflem a vida e lhe soprem as palavras recebendo o seu papel como uma ordem, submetendo-se como um animal ao prazer da docilidade. Tal como o público sentado, não passa então de uni consumidor, um esteta, um "usufruidor" (ver IV, p. 15). O palco' então já não é cruel, já não é o palco, mas um divertimento, a ilustração luxuosa do livro. Na melhor das hipóteses um outro gênero literário. "O diálogo •— coisa escrita e falada — não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; e a prova é que se reserva nos manuais de história literária um lugar para o teatro considerado como um ramo acessório da história da linguagem articulada" (p. 45. Ver também pp. 89, 93 94, 106, 117, 315, etc).

Deixar assim que lhe soprem a palavra é, como escrevê-la, o arquifenômeno da *reserva:* abandono de si ao furtivo, discrição, separação e ao mesmo tempo acumulação, capitalização, seguro também na decisão delegada ou diferida. Deixar a palavra ao furtivo é tranqüilizar-se na diferencia, isto é, na economia. O teatro do ponto constrói portanto o sistema do medo e mantêm-no à distância pela.maquinaria engenhosa das suas mediações substancializadas. Ora sabemos que, como Nietzsche, mas pelo teatro, Artaud quer restituir--nos ao Perigo como ao Devir. "O teatro.. .está.em decadência porque rompeu...com o Perigo" (IV, p. 51), com o "Devir" (p. 84) .. ."Parece em resumo que a mais alta idéia do teatro que existe é aquela que nos reconcilia filosoficamente com o Devir" (p. 130).

Recusar a obra e deixar que lhe sejam roubados a palavra, o corpo e o nascimento pelo deus furtivo é portanto precaver-se bem contra o teatro do medo multiplicando as diferenças entre mim e eu. Restaurado na sua absoluta e terrível proximidade, o palco da crueldade restituir-me-ia deste modo a imediata autarcia do meu nascimento, do meu corpo e da minha palavra. Onde definiu Artaud melhor a cena da crueldade do que no *Ci-gií.* longe de qualquer aparente referência ao teatro: "Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu"...?

Mas o teatro assim descolonizado não sucumbirá sob a sua própria crueldade? Resistirá ao seu próprio perigo? Liberado da dicção, subtraído à ditadura do texto, o ateísmo teatral não ficará entregue à anarquia improvisadora e à inspiração caprichosa do ator? Não se prepara uma outra sujeição? Um outro furto da linguagem no arbitrário e na irresponsabilidade? Para evitar este perigo que intestinamente ameaça o próprio perigo, Artaud, por um estranho movimento, informa a linguagem da crueldade numa nova escritura: a mais rigorosa, a mais imperiosa, a mais regrada, a mais matemática, a mais formal. Incoerência aparente que sugere uma objeção apressada. Na verdade a vontade de guardar a palavra guardando-se nela comanda com a sua lógica toda-poderosa e infalível uma inversão que devemos aqui seguir.

A J. Paulhan: "Não creio que, uma vez lido o meu Manifesto, possa perseverar na sua objeção ou então é porque não o leu ou o leu mal. Os meus espetáculos nada terão a ver com as improvisações de Copeau. Por mais que mergulhem no concreto, no exterior, que finquem **o** pé na natureza aberta e não nos quartos fechados do cérebro, nem por isso são entregues ao capricho da inspiração inculta e irrefletida do ator; sobretudo do ator moderno que, uma vez saído do texto, mergulha e não sabe mais nada. Terei o cuidado de não entregar a este acaso a sorte dos meus espetáculos e do teatro. Não" (setembro de 32, IV, p. 131). "Entrego-me à febre dos sonhos, mas é para tirar deles novas leis. Busco a multiplicação, a finura, a visão intelectual no delírio, não a vaticinação ocasional" *(Manifeste en language clair,* I, p. 239).

Se é preciso portanto renunciar "à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor" (p. 148), é porque estas só se puderam impor à custa de um certo modelo de palavra e de escritura: palavra representativa de um pensamento claro e pronto, escritura (alfabética e em todo **o** caso fonética) representativa de uma palavra representativa. O teatro clássico, teatro de espetáculo, era á representação de todas estas representações. Ora esta diferencia, estes adiamentos, estas pausas representativas relaxam e libertam **o** jogo do

significante, multiplicando assim os lugares e os momentos do furto. Para que o teatro não esteja submetido a esta estrutura de linguagem nem abandonado à espontaneidade da inspiração furtiva, dever-se-á regulá-lo segundo a necessidade de uma outra linguagem e de uma outra escritura. Fora da Europa, no teatro balinês, nas velhas eosmogonias mexicana, hindu, iraniana, egípcia, etc, procurar-se-á sem dúvida temas mas[1] também, por vezes, modelos de escritura. Desta vez, não só a escritura não será mais transcrição da palavra, não só será a escritura *do* próprio corpo, mas produzir-se-á, nos movimentos do teatro, segundo as regras do hieróglifo, de um sistema de signos em que a instituição da voz não mais comanda. "O atropelamento das imagens e dos movimentos chegará, por colisões de objetos, de silêncios, de gritos e de ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física à base de signos e não mais de palavras" (IV, p. 149). As próprias palavras, voltando a ser signos físicos não transgredidos em direção ao conceito mas "tomados num sentido incantatório, verdadeiramente mágico, — para a sua forma, as suas emanações sensíveis" *(ibid.)* deixarão de comprimir o espaço teatral, de o colocar na horizontal como fazia a palavra lógica; restituir-lhe-ão o seu "volume" e utilizá-lo-ão "nas suas partes inferiores" *(ibid.).* Então não é por acaso que Artaud diz "hieróglifo" de preferência a ideograma: "O espírito dos mais antigos hieróglifos presidirá à criação desta linguagem teatral pura" *(ibid.,* ver também, em especial, p. 73, 107 e seguintes). (Dizendo hieróglifo, Artaud pensa apenas no *princípio* das escritas ditas hieroglíficas que, sabemo-lo, não ignoram *de jato* o fonetísmo).

Não só a voz cessará de dar ordens mas deverá deixar-se ritmar pela lei desta escritura teatral.' A única maneira de acabar com a liberdade da inspiração e com a palavra soprada é criar um domínio absoluto do sopro num sistema de escrita não-fonéticà. \ÍDaí *Un athlétisme ajfectif,* esse estranho texto em que Artaud procura as leis do sopro na Cabala ou no *Yin* e *Yang,* e quer "com o hieróglifo de um sopro reencontrar uma idéia do teatro sagrado" (IV, p. 163). Tendo sempre

preferido o grito ao escrito, Artaud quer agora elaborar uma rigorosa escritura do grito, e um sistema codificado das onomatopéias, das expressões e dos gestos, uma verdadeira pasigrafia teatral conduzindo para além das línguas- empíricas,[24] uma gramática universal da crueldade: "As dez mil e uma expressões do rosto tomadas no estado de máscaras poderão ser etiquetadas e catalogadas, a fim de participar direta e simbolicamente dessa linguagem concreta" (p. 112). Artaud quer mesmo reencontrar sob a sua aparente contingência a necessidade das produções do inconsciente (ver p. 96) calcando de algum modo a escritura teatral na escritura originária do inconsciente, talvez aquela de que Freud fala em *Noíiz über den "Wunderblock"* como de uma escritura que se apaga e se retém a si própria, depois de ter contudo prevenido em *Traumdeutung,* contra a metáfora do inconsciente, texto original subsistindo ao lado de *Umschrijt,* e depois de ter, num pequeno texto de 1913, comparado o sonho "não a uma linguagem" mas a "um sistema de escrita" e mesmo de escrita "hieroglífica".

Apesar das aparências, entendamos, apesar do todo da metafísica ocidental, esta formalização matemática liberaria a festa e a genialidade reprimidas. E possível "que isto choque o nosso sentido europeu da liberdade cênica e da inspiração espontânea, mas que não se diga que esta matemática é causadora de secura ou de uniformidade. O maravilhoso é que uma sensação de riqueza, de fantasia, de generosa prodigalidade se desprende deste espetáculo regulado com uma minúcia e uma consciência que enlouquecem" (p. 67, ver também p. 72). "Os atores com os seus trajes compõem verdadeiros hieróglifos que vivem e se movem. E estes hieróglifos de três dimensões são por sua vez sublinhados por um certo número de gestos, de sinais misteriosos que correspondem a não sei que realidade fabulosa e obscura que nós, ocidentais, reprimimos definiíivamente" (p. 73-74).

Como são possíveis esta liberação e esta exumação do reprimido? e não apesar mas à custa desta codi-

(24) A **preocupução com a escrita universal transparecia também nas** *Letires à Rodei.* **Ãnaud pretendia aí ter escrito "numa língua que não era o francês, mas que todo o mundo podia ler, fosse qual fosse a nacionalidade a que pertence" (a H. Paxísot).**

ficação totalitária e dessa retórica das forças? À custa da *crueldade* que significa em primeiro lugar "rigor" e "submissão à necessidade" (p. 121)? É que, proibindo o acaso, reprimindo o jogo da máquina, esta nova informação teatral sutura todas as falhas, todas as aberturas, todas as diferenças. A sua origem e o seu movimento ativo, o diferir, a diferencia, são *fechados de novo.* Então, definitivamente, é-nos restituída a palavra roubada. Então a crueldade se apazigua talvez na sua absoluta proximidade reencontrada, numa outra ressunção do devir, na perfeição e na *economia* da sua reaparição. "Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, / meu pai, minha mãe, / e eu." Tal é, segundo o desejo expresso de Artaud, a *lei da casa,* a primeira organização de um espaço de habitação, a arquicena. Esta está então *presente,* reunida na sua presença, *vista,* dominada, terrível e apaziguadora.

Não é à custa da escritura mas entre duas escrituras que a diferencia furtiva tinha podido insinuar-se, marginalizando a minha vida e fazendo da sua origem, da minha carne, o exergo e o jacente cansado do meu discurso. Era preciso, através da escritura feita carne, através do hieróglifo teatral, destruir o duplo, apagar a escritura *apó-crifa* que, roubando-me o ser como vida, me mantinha à distância da força escondida. Agora o discurso pode voltar a atingir o seu nascimento numa perfeita e permanente presença a si. "Acontece que este maneirismo, este hieratismo excessivo, com o seu alfabeto rolante, com os seus gritos de pedras que se fendem, com os seus ruídos de ramos, os seus ruídos de cortes e de rolamentos de madeira, compõe no ar, no espaço, tanto visual como sonoro, uma espécie de sussurro material e animado. E ao cabo de alguns instantes a identificação mágica está feita: *Sabemos que éramos nós que falávamos"* [p. 80. O sublinhado é de Artaud]. Saber *presente* do *próprio-passado* da nossa palavra.

Identificação mágica, certamente. Bastaria a diferença dos tempos para o evidenciar. É dizer pouco dizer que é mágica. Poder-se-ia mostrar que é a própria essência da magia. Mágica e ainda por cima im-

possível de encontrar. Impossível de encontrar, "a gramática desta nova linguagem" que, Artaud concede, "ainda está por encontrar" (p. 132). *Na verdade* Artaud teve de, contra todas as suas intenções, reintrodnzir o prévio do texto escrito, em "espetáculos"... "rigorosamente compostos e *fixados* de uma vez para sempre antes de serem representados" (V, p. 41). *'. . .Todos estes tateamentos, estas buscas, estes choques, conduzirão apesar de tudo a uma obra, a uma composição *inscrita* [sublinhado por Artaud], fixada nos seus menores detalhes, e anotada com novos meios de notação. A composição, a criação, em vez de se fazerem no cérebro de um autor, far-se-ão na própria natureza, no espaço real, e o resultado definitivo permanecerá tão rigoroso e tão determinado como o de qualquer obra escrita, tendo a mais uma imensa riqueza objetiva" (p. 133-34. Ver também p. 118 e p. 153), Mesmo se Artaud não se tivesse visto obrigado, como o *fez,*[25] a restiíuir os seus direitos à obra e à obra escrita, o seu próprio projeto (a redução da obra e da diferença, portanto da historicidade) não indica a própria essência da loucura? Mas.esta loucura, como metafísica da vida inalienável e da indiferença histórica, do "Digo / por cima do / tempo" *(Ci-glt),* denunciava, não menos legitimamente, num gesto que não oferece nenhuma inclinação para uma outra metafísica, a *outra* loucura como metafísica vivendo *na* diferença, na metáfora e na obra, portanto na alienação, sem pensá-las *como tais,* para lá da metafísica. A loucura tanto é a alienação como a inalienação. A obra ou a ausência da obra. Estas duas determinações afrontam-se indefini-

(25) Artaud não reintroduziu apenas a obra escrita na sua teoria do teatro; é também, afinal de contas, o autor de uma obra. E sabe disto. Numa carta de 1946 (citada por Blanchot em *VArche, 21-28,* 1948, p. 133). fala desses "dois livros muito pequenos" *(L'OmbiIic* e *Le Pèse-Nerfs)* que "rolam sobre essa ausência profunda, inveterada, endêmica de toda a idéia". "No momento, pareceram-me cheios de rachas, de falhas, de mediccridades e como recheados de abortos espontâneos... Mas vinte anos mais tarde parecem-me espantosos, não de sucesso em relação a mim, mas em relação ao inexprimível. É assim que as obras ganham sabor e que, *mentindo* todas em relação ao escritor, constituem por si próprias uma verdade bizarra... Um inexprimível expresso por obras Sue não passam *á&* destroços presentes..." Então, pensando na recusa crispada da obra, não se pode dizer com a mesma entonação o contrário do que diz Blanchot em *Le Livre â venir?* Não: "naturalmente, não é uma obra" (p. 49), mas: "naturalmente, não passa ainda de uma obra"? *esta medida, autoriza a efração do comentário e a violência da exem-Püficação, aquela mesmo que não pudemos evitar, no momento em que Pretendíamos defender-nos dela. Mas talvez compreendamos melhor agora a necessidade desta incoerência.

damente no campo fechado da metafísica tal como se afrontam na história aqueles que Artaud denomina "os alienados evidentes" ou "autênticos" e os outros. Afrontam-se, articulam-se e trocam-se necessariamente nas categorias, reconhecidas ou não, mas sempre reconhecíveis, de um único discurso histórico-metafísico. Os conceitos de loucura, de alienação ou de inalienação pertencem irreduüvelmente à história da metafísica Mais intimamente: a essa época da metafísica que determina o ser como vida de uma subjetividade própria Ora a diferença — ou a diferencia, com todas as modificações que se desnudaram em Artaud — só se pode pensar como tal para lá da metafísica, em direção à Diferença — ou à Duplicidade — de que fala Heidegger. Poder-se-ia julgar que esta, abrindo e ao mesmo tempo recobrindo a verdade, nada distinguindo de fato cúmplice invisível de toda a palavra, é o próprio poder furtivo, se não fosse confundir a categoria metafísica e metafórica do furtivo com o que a torna possível. Se a "destruição"[26] da história da metafísica não for, no sentido rigoroso em que o entende Heidegger, uma simpies superação, poderíamos então, permanecendo num lugar que não está nem dentro nem fora desta história, interrogar-nos sobre o que liga o conceito da loucura ao conceito da metafísica em geral: a que Artaud destrói e a que se empenha ainda em construir ou em preservar no mesmo movimento. Artaud mantém-se no limite e foi neste limite que tentamos lê-lo. Por toda uma face do seu discurso, destrói uma tradição que vive *na* diferença, na alienação, no negativo sem ver a sua origem nem a sua necessidade. Para despertar esta tradição, Artaud chama-a em suma aos seus próprios motivos: a presença a si, a unidade, a identidade a si, o próprio, etc. Neste, sentido, a "metafísica" de Artaud, nos seus momentos mais críticos, realiza a metafísica ocidental, a sua visada mais profunda e mais permanente. Mas, por um outro lado do seu' texto, o mais difícil, Artaud afirma a lei *cruel,* (isto\é) no sentido em que entende esta ultima palavra, necessária) da diferença; lei desta vez levada à consciência e não mais

(26) E a loucura deixa-se hoje "destruir" com a' mesma destruição-que a metafísica onto-teológica, que a obra e o livro. Não dizemos o texto.

vivida na ingenuidade metafísica. Esta duplicidade do texto de Artaud, ao mesmo tempo mais e menos do que um estratagema, obrigou-nos constantemente a passar para o outro lado do limite, a mostrar deste modo o fechamento da presença na qual devia encerrar-se para denunciar a implicação ingênua na diferença. Então, os diferentes passando constantemente e muito depressa um no outro, e a experiência *crítica da diferença assemelhando-se* à implicação ingênua e *metafísica na diferença,* podemos parecer, a um olhar menos experimentado, criticar a metafísica de Artaud a partir da metafísica, quando se nota, pelo contrário, uma cumplicidade fatal. Através dela diz-se a inserção necessária de todos os discursos destruidores, que devem habitar as estruturas por eles derrubadas e nelas abrigar um desejo indestrutível de presença plena, de não-diferença: ao mesmo tempo vida e morte. Tal é a questão que quisemos *colocar,* no sentido em que se coloca uma rede, rodeando um limite de toda uma trama textual, obrigando a substituir o *discurso,* o desvio obrigado por lugares, à pontualidade da *posição.* Sem a duração e os vestígios necessários deste texto, cada posição gira imediatamente no seu contrário. Isto obedece também a uma lei. A transgressão da metafísica por este "pensar" que, diz-nos Artaud, ainda não começou, corre sempre o risco de voltar à metafísica. Tal é a questão na qual nos *colocamos.* Questão ainda e sempre implícita cada vez que uma palavra, protegida pelos limites de um campo, se deixar de longe provocar pelo enigma da carne que quis chamar-se propriamente Antonin Artaud.

O TEATRO DA CRUELDADE E O FECHAMENTO DA REPRESENTAÇÃO

A Paule Thévenin

Única vez no mundo, porque em virtude de um acontecimento sempre que explicarei, não existe Presente, não — um presente não existe...

(MALLARMÉ, *Quant au livre.)*

. . . . . . .quanto às minhas forças,
são apenas um suplemento,
o suplemento a um estado de fato,
é que jamais houve origem. . . . . .

(ARTAUD, 6 de junho de 1947)

"... A dança / e por conseqüência o teatro / ainda não começaram a existir." E *o* que podemos ler num dos últimos escritos de Antonin Artaud *(Le théâtre de la cruauté,* in *84*, 1948). Ora no mesmo texto, um pouco antes, o teatro da crueldade é definido como "a afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade". Artaud não, chama portanto uma destruição, uma nova manifestação da negatividade. Apesar de tudo o que deve derrubar à sua passagem, "o teatro da crueldade / não é o símbolo de um vazio ausente". *Afirma,* produz a própria afirmação no seu rigor pleno e necessário. Mas também no seu sentido mais oculto, a maior parte das vezes soterrado, divertido de si: por muito "inelutável" que seja, esta afirmação "ainda não começou a existir".

Está para nascer. Ora uma afirmação necessária só pode nascer renascendo para si. Para Aitaud, o futuro do teatro — portanto o futuro em geral — só se abre pela anáfora que remonta à véspera de um nascimento. A teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a "existência" e a "carne". Dir-se-á poiP* tanto do teatro o mesmo que se diz do corpo. Ora sabemos que Artaud vivia 6 dia seguinte de uma desapropriação: o seu corpo próprio, a propriedade e a limpeza do seu corpo tinham-lhe sido roubadas por ocasião do seu nascimento por esse deus ladrão que nasceu ele próprio "de se fazer passar / por mim mesmo" É certo que o renascimento — Artaud recorda-o muitas vezes — passa por uma espécie de reeducação dos órgãos. Mas esta permite ter acesso a uma vida antes do nascimento e depois da morte ("... à força de morrer / acabei por ganhar uma imortalidade real" [p. 110]); não a uma morte antes do nascimento e depois da vida. £ o que distingue a afirmação cruel da negatividade romântica; diferença pequena e contudo decisiva. Lichtenberger: "Não consigo desfazer-me desta idéia de que estava *morto* antes de nascer, e que pela morte voltarei a este mesmo estado.... Morrer e renascer com a recordação da existência precedente, chamamos a isso desmaiar; despertar com outros órgãos, que importa em primeiro lugar reeducar, é o que

(1) In 84, p. 109. Como DO precedente ensaio sobre Artaud, os texto* assinalados por datas são inéditos.

denominamos nascer." Para Artaud, trata-se primeiro de não morrer morrendo, de não se deixar então despojar da vida pelo deus ladrão. "E creio que há sempre alguém no minuto da morte extrema para nos despojar da nossa própria vida" *(Van Gogh, le suicide de la société).*

Da mesma maneira, o teatro ocidental foi separado da força da sua essência, afastado da sua essência *afirmativa,* da sua *vis affirmativa.* E esta desapropriação produziu-se desde a origem, é o próprio movimento da origem, do nascimento como morte.

Eis por que se "deixou um lugar em todos os palcos de um teatro natimorto" *("Le Théâtre et YAnatomie"* in *La Rite,* julho de 1946). O teatro nasceu na sua própria desaparição e o fruto deste movimento tem um nome, é o homem. O teatro da crueldade tem de nascer separando a morte do nascimento e apagando o nome do homem. Sempre se obrigou o teatro a fazer aquilo para que não estava destinado: Não foi dita "a última palavra sobre o homem... O teatro jamais foi feito para nos descrever o homem e o que ele faz. .. E o teatro é esse mamulengo desengonçado que — música de troncos por farpas metálicas de arames farpados — nos mantém em pé de guerra contra o homem que nos espartilhava... O homem sofre em Esquilo, mas ainda se julga um pouco deus e não quer entrar na membrana, e em Eurípides finalmente patinha na membrana, esquecendo onde e quando foi deus" *(ibid.).*

Deste modo é preciso sem dúvida despertar, reconstituir a véspera dessa origem do teatro ocidental, em declínio, decadente, negativo, para reanimar no seu oriente a necessidade inelutável da afirmação. Necessidade inelutável de um palco ainda inexistente, é certo, mas a afirmação não é para ser inventada *amanhã,* nalgum "novo teatro". A suá necessidade inelutável opera como uma força permanente. A crueldade está sempre trabalhando. O vazio, o lugar vazio e pronto para esse teatro que ainda não "começou a existir", mede portanto apenas a distância estranha que nos separa da necessidade inelutável, da obra *presente* (ou melhor atual, *ativa)* da afirmação. É na abertura única desta distância que o palco da crueldade ergue para nós o seu enigma. E é por ela que nos meteremos aqui.

Se hoje, no mundo inteiro — e tantas manifestações o testemunham de maneira ostensiva — toda a audácia teatral declara, com razão ou sem ela mas com uma insistência cada vez maior, a sua fidelidade a Artaud, a questão do teatro da crueldade, da sua inexistência presente e da sua inelutável necessidade, tem valor de questão *histérica.* Histórica não porque se deixe inscrever naquilo que se denomina a história do teatro, não porque faça época no devir das formas teatrais ou ocupe um lugar na sucessão dos modelos da representação teatral. Esta questão é histórica num sentido absoluto e radical. Anuncia o limite da representação.

/ O teatro da crueldade não é uma *representação.* É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. X vida é a origem não representável da representação./ "Disse portanto "crueldade" como teria dito "vida" (1932, IV, p. 137). Esta vida carrega o homem mas não é em primeiro lugar a vida do homem. Este não passa de uma representação da vida e tal é o limite —• humanista — da metafísica do teatro clássico. "Pode-se portanto censurar ao teatro tal qual se pratica uma terrível falta de imaginação. O teatro tem de se igualar à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam os CARACTERES, mas numa espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de urrT' reflexo" (IV, p. 139).

A forma mais ingênua da representação não é a *mimesis?* Como Nietzsche — e as afinidades não seriam apenas estas — Artaud quer portanto acabar com o conceito *imitativo* da arte. Com a estética aristotélica[2] na qual se reconheceu a metafísica ocidental da -

W "^ psicologia do prgiasma como sentimento transbôrdante de vida e de força, no interior do qual o próprio sofrimento opera como um estimulante, deu-me a chave do conceito de sentimento *trágico,* que permaneceu incompreendido tanto de Aristóteles como em especial dos nossos pessimistas". A arte como imitação da natureza comunica de maneira essencial com o tema catártico. *"Não* se trata de nos libertarmos do Urror e da piedade, nem de nos purificarmos de um afeto perigoso por uma descarga veemente — era o que pensava Aristóteles; mas sim, atravessando o terror e a piedade, *sermos nós próprios* a alegria eterna do devir — essa alegria que contém também nela a *alegria de destruir (die Lust am Vernichten).* E por aí toco de novo o lugar donde partira. O nascimento da tragédia" foi a minha primeira transvaloração de todos 03 valores. Reinstalo-me no solo em que cresce o meu querer, o meu *poder* — eu o último discípulo do filósofo Dionísio — eu que ensino o eterno retorno" *(Gotien-Dàmmenmg, Werke,* II, p. 1032)"-' '—"

arte. "A Arte não é a imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação" (IV, p. 310).

A arte teatral deve ser o lugar primordial e privilegiado dessa destruição da imitação: mais do que outro foi marcado por esse trabalho de representação total no qual a afirmação da vida se deixa desdobrar e escavar pela negação. Esta representação, cuja estrutura se imprime não apenas na arte mas em toda a cultura ocidental (as suas religiões, as suas filosofias, a sua política), designa portanto mais do que um tipo particular de construção teatral. Eis por que a questão que se põe a nós hoje excede largamente a tecnologia teatral. Tal é a afirmação mais obstinada de Artaud: a reflexão técnica ou teatrológica não deve ser tratada à parte. A decadência do teatro começa sem dúvida com a possibilidade de uma tal dissociação. Podemos acentuá-lo sem enfraquecer a importância e o interesse dos problemas teatrológicos ou das revoluções suscetíveis de produzir-se nos limites da técnica teatral. Mas a intenção de Artaud indica-nos esses limites. Enquanto essas revoluções técnicas e intrateatrais- não abalarem as próprias fundações do teatro ocidental, pertencerão a essa história e a esse palco que Antonin Artaud queria fazer ir pelos ares.

Romper esse elo, o que quer isto dizer? E é possível? Em que condições um teatro hoje pode legitimamente reclamar-se de Artaud? Que tantos diretores queiram fazer-se reconhecer como os herdeiros, digamos (escreveu-se isso) os "filhos naturais" de Artaud, nada mais é do que um fato. É preciso também pôr a questão dos títulos e do direito. Com que critérios se reconhecerá que uma tal pretensão é abusiva? Com que condições um autêntico "teatro da crueldade" poderá "começar a existir"? Estas questões, ao mesmo tempo técnicas e "metafísicas" (no sentido em que Artaud entende esta palavra), põem-se por si próprias à leitura de todos os textos do *Théâtre et son Double* que são *solicitações* mais do que uma súmula de preceitos, um sistema de críticas *abalando o todo* da história do Ocidente mais do que um tratado da prática teatral.

O teatro da crueldade expulsa Deus do palco Não põe em cena um novo discurso ateu, não dá palavra ao ateísmo, não entrega o espaço teatral a uma lógica filosofante proclamando uma vez mais, para grande cansaço nosso, a morte de Deus. E a prática teatral da crueldade qpe, no seu ato e na sua estrutura habita ou melhor *produz* um espaço não-teológico.

O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância. O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias. Representar por representantes, diretores ou atores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do "criador". Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do "senhor". Que aliás — e é a regra irônica da estrutura representativa que organiza todas estas relações — nada cria, apenas se dá a ilusão da criação, pois unicamente transcreve e dá a ler um texto cuja natureza é necessariamente representativa, mantendo com o que se chama o "real" (o sendo real, essa "realidade" acerca da qual Artaud escreve, no *Adverüssement* ao *Moine,* que é um "excremento do espírito"), uma relação imitativa e reprodutiva. Finalmente um público passivo, sentado, um público de espectadores, de consumidores, de "^sufruidores!?'— como dizem Nietzsche e Artaud —- assistindo a um espetáculo sem verdadeiro volume nem profundidade, exposto, oferecido ao seu olhar de curiosos (No teatro da crueldade, a pura visibilidade não está. exposta à curiosidade). Esta estrutura geral na qual cada instância está ligada por representação a todas as outras, na qual o irrepresentávei do presente vivo é dissimulado ou dissolvido, elidido ou deportado na cadeia infinita das representações, esta estrutura jamais foi modificada.

Todas as revoluções a mantiveram intacta, a maior parte das vezes tenderam mesmo a protegê-la ou a restaurá-la. E é o texto fonético, a palavra, o discurso transmitido — eventualmente pelo ponto cujo buraco é o centro oculto mas indispensável da estrutura representativa — que assegura o movimento da representação. Qualquer que seja a sua importância, todas as formas pietóricas, musicais e mesmo gestuais introduzidas no teatro ocidental nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal, um logos que *se diz* no começo,*j* "Se portanto o autor é aquele que dispõe da linguagem da palavra, e se o diretor é seu escravo, temos aqui uma simples questão de palavras. Há uma confusão nos termos, proveniente do fato de que, para nós, e de acordo com o sentido que em geral se atribui a este termo diretor, este não passa de um artífice, de um adaptador, de uma espécie de tradutor eternamente condenado à tarefa de passar uma obra dramática de uma linguagem para outra; e esta confusão só será possível e o diretor só será obrigado a apagar-se perante o autor enquanto se aceitar que a linguagem das palavras é superior às outras, e que o teatro não admite outra linguagem que não seja essa", (t. IV, p. 143). Isso não implica, bem entendido, que baste, para ser fiel a Artaud, dar muita importância e responsabilidade ao "diretor", conservando ao mesmo tempo a estrutura clássica.

Pela palavra (ou melhor pela unidade da palavra e do conceito, diremos mais tarde e este esclarecimento será importante) e sob a ascendência teológica desse "Verbo [que] dá a. medida da nossa impotência" (IV, p. 277) e do nosso medo, é a própria cena que se encontra ameaçada ao longo da tradição ocidental. O Ocidente — e essa seria a energia da sua essência — sempre teria trabalhado para a destruição da cena. Pois uma cena que apenas ilustra um discurso já não é totalmente uma cena. A sua relação com a palavra é a sua doença e "repetimos que a época está doente" (IV, p. 280). Reconstituir a cena, encenar finalmente e destruir a tirania do texto é portanto um único e

mesmo gesto. "Triunfo da encenação pura" (IV, 305).

Este esquecimento clássico da cena confundir-se-ia portanto com a história do teatro e com toda a cultura do Ocidente, ter-lhes-ia mesmo assegurado a sua abertura. E contudo, apesar deste "esquecimento", o teatro e a encenação viveram esplendidamente durante mais de vinte e cinco séculos: experiência de mutações e agitações que não podemos desprezar apesar da pacífica ç impassível imobilidade das estruturas fundadoras.. Não se trata portanto apenas de um esquecimento ou de uma simples recobertura de superfície. Uma certa cena manteve com a cena "esquecida" mas na verdade violentamente apagada, uma comunicação secreta, uma certa relação de *traição,* se trair é desnaturar por infidelidade mas também apesar de si deixar-se traduzir e manifestar o fundo da força. Isto explica que o teatro clássico, aos olhos de Artaud, não seja simplesmente a ausência, a negação ou o esquecimento do teatro, não seja um não-teatro: antes uma obliteração deixando ler o que ela recobre, uma corrupção também e uma "perversão", uma *sedução,*-a distância de uma aberração cujo sentido e medida só aparecem acima do nascimento, na véspera da representação teatral, na origem da tragédia. Do lado, por exemplo, dos "Mistérios Órficos que subjugavam Platão", dos "Mistérios de Eiêusis" despojados das interpretações com que os recobriram, do lado dessa "beleza pura cuja realização completa, sonora, inundada e despojada Platão deve ter pelo menos uma vez encontrado neste mundo" (p. 63). É bem de perversão e não de esquecimento que Artaud fala, por exemplo nesta carta a B. Crémieux (1931): "O teatro, arte independente e autônoma, deve a si próprio, pára *ressuscitar, ou simplesmente para viver,* marcar bem o que o diferencia do texto, da palavra pura, da literatura, e de todos os outros meios escritos e fixados. Pode-se perfeitamente continuar a conceber um teatro baseado na preponderância do texto, e num texto cada vez mais verbal, difuso e cansativo ao qual estaria submetida a estética da cena. Mas esta concepção, que consiste em fazer sentar personagens num certo número de cadeiras ou de sofás colocados

em fila e em contar histórias, por mais maravilhosas que sejam, talvez não seja a negação absoluta do teatro. . . seria mais a sua *perversão."* [O sublinhado é nosso].

Libertada do texto e do deus-autor, a encenação seria portanto restituída à sua liberdade criadora e instauradora. O diretor e os participantes (que não mais seriam atores *ou* espectadores) deixariam de ser os instrumentos e os órgãos da representação. Quer isto dizer que Artaud teria recusado dar o nome de *representação* ao teatro da crueldade? Não, desde que nos entendamos bem acerca do sentido difícil e equívoco desta noção. Seria necessário poder recorrer aqui a todas as palavras alemãs que traduzimos indistintamente pelo termo único de representação. É certo que a cena *já não representará,* pois não virá acrescentar-se como uma ilustração sensível a um texto já escrito, pensado ou vivido fora dela e que não faria mais do que repetir, cuja trama não constituiria. Já não virá repetir um *presente,* re-presentar um presente que estaria noutro lugar e antes dela, cuja plenitude seria mais velha do que ela, ausente de.cena e podendo de direito passa sem ela: presença a si do Logos absoluto, presente vivo de Deus. Não mais será uma representação, se representação quer dizer superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos./-Nem mesmo nos oferecerá a apresentação de um presente, se presente significa o que se ergue *diante de* mim. A representação cruel deve investir-me. E a não-representação é portanto representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço. *Espaçamento,* isto é, produção, de um espaço que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender, em primeiro lugar supondo-o a ele próprio e fazendo assim apelo a um tempo que já não é o da dita linearidade fônica; apelo a uma "nova noção do espaço" (p. 317) e a "uma idéia particular do tempo": "Contamos basear o teatro antes de mais nada no espetáculo e no espetáculo introduziremos uma noção nova do espaço utilizado em todos os planos possíveis e em todos os graus da perspectiva em profundidade e em altura, e a essa noção virá acrescentar-se uma idéia

particular do tempo ligada à do movimento". . ./"Assim o espaço teatral será utilizado não apenas nas^süas dimensões e no seu volume, mas, se nos é permitido dizê-lo, *nos seus interiores"* (p. 148-149).

Fechamento da representação clássica mas reconstituição de um espaço fechado da representação originária, da arquimanifestação da força ou da vida. Espaço fechado, isto é, espaço produzido de dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um álibi ou de uma utopia invisível. Fim da representação mas representação originária, fim da interpretação mas interpretação originária que nenhuma palavra dominadora, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado. Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão — c Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro *(theaomai)* — mas cuja visibilidade não é um espetáculo montado pela palavra do senhor. Representação como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros.

E este sentido agudo e difícil da representação espetacular que uma outra passagem da mesma carta se esforça por captar: "Enquanto a encenação permanecer, mesmo no espírito dos diretores mais livres, um simples meio de representação, uma maneira acessória de revelar as obras, uma espécie de intervalo espetacular sem significação própria, só valerá na medida em que conseguir dissimular-se por detrás das obras que pretende servir. E isto durará enquanto o interesse principal de uma obra representada residir no seu texto, enquanto no teatro-arte de representação, a literatura sc sobrepuser à representação impropriamente chamada espetáculo, com tudo o que esta denominação acarreta de pejorativo, de acessório, de efêmero e de exterioi" (IV, p. 126). Tal seria, no palco da crueldade, "o espetáculo agindo não apenas como um reflexo mas como uma força" (p. 297). O regressoà representação originária implica portanto não só mas principalmente que o teatro ou a vida deixem de "representar" uma outra linguagem, deixem de derivar de uma outra arte, por exemplo da literatura, mesmo que ela seja poética. Pois na poesia como na literatura, a representação verbal sutiliza a representação cênica. A poesia só consegue escapar da "doença" ocidental tornando-se teatro. "Pensamos justamente que há uma noção da poesia a dissociar, a extrai das formas de poesia escrita em que uma época em plena decadência e doente pretende aprisionar toda a poesia. E quando digo que pretende, exagero pois na verdade é incapaz de pretender alguma coisa; recebe um hábito formal de que é absolutamente incapaz de se libertar. Esta espécie de poesia difusa que identificamos com uma energia natural e espontânea, mas nem todas as energias naturais são poesia, parece-nos justamente que é no teatro que ela deve encontrar a sua expressão integral, mais pura, mais clara e mais verdadeiramente isenta. . ." (IV, p. 280).

Entrevemos assim o sentido da *crueldade* como *necessidade* e *rigor.* Artaud convida-nos, é certo, a só pensar na palavra crueldade "rigor, aplicação e decisão implacável", "determinação irreversível", "determinismo", "submissão à necessidade", etc, e não necessariamente "sadismo", "horror", "sangue derramado", "inimigo crucificado" (IV, p. 120), etc. (e certos espetáculos hoje criados sob o signo de Artaud são talvez violentos, mesmo sangrentos, mas nem por isso são cruéis). Contudo está sempre na origem da crueldade, da necessidade denominada crueldade, um assassínio. E em primeiro lugar um parricídio. A origem do teatro, tal como a devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto. "Para mim ninguém tem o direito de se dizer autor, isto é, criador, a não ser aquele a quem cabe o manejamento direto da cena. E é precisamente aqui que se encontra o ponto vulnerável do teatro tal como o consideram não apenas em França mas na Europa e em todo o Ocidente: o teatro ocidental só reconhece como linguagem, só atribui as faculdades e as virtudes de uma linguagem, só permite denominar linguagem, com essa espécie de dignidade intelectual que em geral se atribui a esta palavra, à linguagem articulada, articulada gramaticalmente, isto é, à linguagem da palavra, e da palavra escrita, da palavra

que, pronunciada ou não pronunciada, não tem mais valor do que se estivesse apenas escrita. No teatro tal como o concebemos aqui [em Paris, no Ocidente] o texto é tudo" (IV, p. 141).

O que acontecerá então à palavra no teatro da crueldade? Deverá calar-se simplesmente ou desaparecer?

De modo algum. A palavra deixará de dirigir a, cena mas estará nela presente. Ocupará um lugar rigorosamente delimitado, terá uma função num sistema ao qual será ordenada. Pois sabemos que as representações do teatro da crueldade deviam ser minuciosamente regulamentadas antes. A ausência do autor e do seu texto não entrega o palco a qualquer derelicção. A cena não é abandonada, entregue à anarquia improvisadora, ao "vaticínio ocasional" (I, p. 239), às "improvisões de Copeau" (IV, p. 131), ao "empirismo surrealista" (IV, p. 313), à *comedia deli'arte* ou "ao capricho da inspiração inculta" *(ibid.).* Tudo será portanto *prescrito* numa escritura e num texto cujo material já não se assemelhará ao modelo da representação clássica. Que- lugar destinará então à palavra essa necessidade de prescrição, exigida pela própria crueldade?

A palavra e sua notação — a escrita fonética, elemento do teatro clássico —, a palavra e *sua* escritura só serão apagadas do palco da crueldade na medida em que pretendiam ser *ordens:* ao mesmo tempo citações ou recitações e ordens. O diretor e o ator não mais receberão ordens: "Renunciamos à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor" (IV, p. 148). É também o fim da *dicção* que fazia do teatro um exercício de leitura. Fim daquilo "que fazia dizer a certos amadores de teatro que uma peça lida provoca alegrias mais palpáveis e maiores do que a mesma peça representada" (p. 141).

Como funcionarão então a palavra e'a escritura? Voltando a ser *gestos:* a intenção *lógica* e discursiva será reduzida ou subordinada, essa intenção pela qual a palavra vulgarmente assegura a sua transparência racional e sutiliza o seu próprio corpo em direção do sentido, deixa-o estranhamente recobrir por isso mesmo que o constitui em diafaneidade: desconstituindo o diáfano, desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram de recusar. Sabe-se o valor que Artaud dava àquilo que se denomina —- no caso muito impropriamente — *onomatopéia.* A glossopoiese, que não é nem uma linguagem imitativa nem uma criação de nomes, reconduz-nos *à beira* do momento em que a palavra', ainda não nasceu, em que a articulação não mais *é* grito mas ainda não é discurso, em que a repetição é *quase* impossível, e com ela a língua em geral: a separação do conceito e do som, do significado e do significante, do pneumático e do gramático, a liberdade da tradução e da tradição, o movimento da interpretação, a diferença entre a alma e o corpo, o senhor e o escravo, Deus e o homem, o autor e o ator. E a véspera da origem das línguas e desse diálogo entre a teologia e o humanismo cuja repetição infindável e metafísica do teatro ocidental sempre manteve.[3]

Não se trata portanto de construir uma cena muda mas uma cena cujo clamor ainda não se apaziguou na palavra. A palavra é o cadáver da palavra psíquica c é preciso rencontrar, com a linguagem da própria vida, "a Palavra anterior às palavras".[4] O gesto e a palavra ainda não estão separados pela lógica da representação. "Acrescento à linguagem falada uma outra linguagem e tento restituir a velha eficácia mágica, a eficácia enfeitiçadora, integral, à linguagem da palavra cujas misteriosas possibilidades foram esquecidas. Quan-

(3) Seria conveniente confrontar *Le Théâtre et son Double* com o *Essai sur 1'origine des langues, La naissance de la tragédie,* todos os textos anexos de Rousseau e de Nietzsche, e reconstituir o seu *sistema* de analogias e de oposições.

(4) "No teatro, toda a criação vem do palco, encontra a sua tradução c as suas próprias origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras" (IV, p. *12).* "Esta nova linguagem... parte da NECESSIDADE da palavra e não. da palavra já formada" (p. 132). Neste sentido a palavra é o signo, o sintoma de uma fadiga da palavra viva, de uma doença da vida. A palavra, como palavra clara, submetida à transmissão e à repetição, ó a morte na linguagem: "Dir-se-ia que o espírito, não agüentando mais, decidiu-se pelas clarezas da palavra" (IV, p. 289). Sobre a necessidade de "mudar o destino da palavra no teatro", ver IV, p. 86-1-113.

do digo que não representarei peça escrita, quero dizer que não representarei peça baseada na escritura e na palavra, que haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante, a qual não se poderia fixar nem escrever-se na habitual linguagem das palavras- e que mesmo a parte falada e escrita o será num novo sentido" (p. 133). «

O que será este "novo sentido"? E sobretudo essa nova escritura teatral? Esta não mais ocupará o lugar limitado de uma notação de palavras, cobrirá todo o campo dessa nova linguagem: não apenas escrita fonética e transcrição da palavra mas escrita hieroglífica, escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos. A noção dc hieróglifo está no centro do *Premier Manifeste* (1932, IV, p. 107). "Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luz, dc onomatopéias, o teatro tem como missão organizá-la fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, e servindo-se do seu simbolismo e das suas correspondências em relação a todos os órgãos e em todos os planos".

Na cena do sonho, tal como Freud a descreve, a palavra tem o mesmo estatuto. Seria convemente meditar pacientemente nesta analogia. Em *Traumdeutung* e em *Complément métapsychologique à la doctrine des rêves,* são delimitados o lugar **e** o funcionamento da palavra. Presente no sonho, a palavra só intervém nele como um elemento entre outros, por vezes à maneira de uma "coisa" que o processo primário manipula segundo a sua própria economia. "Os pensamentos são então transformados em imagens — sobretudo visuais —• **e** as representações de palavras são reconduzidas às representações de coisas correspondentes, exatamente como se todo o processo fosse dirigido por uma única preocupação: a aptidão para a encenação *(Darstellbarkeit)"* **"É** digno de nota que o trabalho do sonho se prenda tão pouco às representações de palavras; çstá sempre pronto a substituir as palavras umas pelas' outras até encontrar a expressão que mais facilmente se deixa manejar na encenação plástica" (G. *W.,* X, p. 418-9). Artaud também fala de uma "rnate^alizaç|o_visual -e¬ . plástica da palavra" (IV, p. 83"); e em "servir-se da palavra num sentido concreto e espacial", em "manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas" (IV, p. 87). E quando Freud, falando do sonho, evoca^ a escultura e a pintura, ou o pintor primitivo que, à maneira dos autores de histórias em quadrinhos, •'deixava pender da boca das figuras bandeirolas que unham em inscrição (a/**5** *Schrift)* o discurso que o pintor renunciava a poder encenar no quadro" *(G. W.,* II-III, p. 317), compreendemos em que se pode tornar a palavra quando não é mais do que um elemento, um fugir circunscrito, uma escritura inscrita na escritura geral e no espaço da representação. É a estrutura da charada cu do hieróglifo. "O conteúdo do sonho é-nos dado como uma escrita figurativa" *(Bilderschrift)* (p. 283). E num artigo de 1913: "Pela palavra linguagem não se deve entender aqui apenas a expressão do pensamento em palavras, mas também a linguagem gestual e qualquer outra espécie de expressão da atividade psíquica, como a escritura..." "Se pensarmos que os meios de encenação no sonho são principalmente imagens visuais e não palavras, parece-nos mais justo comparar o sonho a um sistema de escrita do que a uma língua. Na verdade a interpretação de um sonho é totalmente análoga à decifração de uma escrita figurativa da antigüidade, como os hieróglifos egípcios..." (G. *W.,* VIII, p. 404).

É difícil saber a que ponto Artaud, que muitas vezes se referiu à psicanálise, se tinha aproximado do texto de Freud. Em todo o caso é notável que descreva o jogo da palavra e da escritura no palco da cmeldade com os próprios termos de Freud, e de um Freud então bem pouco esclarecido. Já no *Premier Manifeste* (1932): "A LINGUAGEM DO PALCO: Não se trata de suprimir a palavra articulada, mas de dar às palavras mais ou menos a mesma importância que têm nos sonhos. Quanto ao resto, é preciso encontrar meios novos de anotar esta linguagem, quer esses meios se aparentem aos da transcrição musical, quer se faça uso de uma maneira de linguagem cifrada. No que diz respeito aos objetos vulgares, ou mesmo ao ccrpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que nos podemos inspirar nos caracteres hieroglílicos..." (IV, p. 112). '"Leis eternas que são as

de toda a poesia e de toda a linguagem viável; e entre outras coisas as dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios. Portanto longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, com o pretexto de que não representarei peças escritas, amplio a li„. guagem da cena, multiplico as suas possibilidades" (p. 133).

Artaud teve igualmente cuidado em marcar a sua discordância em relação à psicanálise e sobretudo ao psicanalista, aquele que julga poder segurar o discurso na psicanálise, deter a sua iniciativa e poder de iniciação.

Pois o teatro da crueldade é realmente um teatro do sonho, mas do sonho *cruel,* isto é, absolutamente necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido, em oposição ao que Artaud julgava ser a desordem empírica do sonho espontâneo. As vias e as figuras do sonho podem prestar-se a um controle. Os surrealistas liam Hervey de Saint-Denys.[5] Neste tratamento teatral do sonho, "devem doravante ser identificadas. £ poesia e a ciência" (p. 163). Para isso é na verdade preciso proceder de acordo com essa magia moderna que é a psicanálise: "Proponho que no teatro se volte a essa idéia mágica elementar, retomada pela psicanálise moderna" (p. 96). Mas não se deve ceder ao que Artaud julga ser o tateamento do sonho e do inconsciente. É preciso produzir ou reproduzir a *lei* do sonho: "Proponho renunciar a esse empirismo das imagens que o inconsciente traz ao acaso e que também ao acaso lançamos denominando-as imagens poéticas" *(ibid.).*

Porque quer "ver irradiar e triunfar num palco" "aquilo que pertence à ilegibilidade e ao fascínio magnético dos sonhos" (II, p. 23)/Artaud recusa portanto o psicanalista como intérprete, segundo comentador, hermeneuta ou teórico.| Teria recusado um teatro psicanalítico tão vigorosamente como condenava o teatro psicológico. E pelas mesmas razões: recusa da interioridade secreta, do leitor, da interpretação diretiva ou da psicodramaturgia. "No palco o *inconsciente* não desempenhará nenhum papel próprio. Basta a confusão que gera do autor, pelo diretor e atores, até aos

(5) *Les Rêves et les moyens de les diriger* (1867) são evocados ni abertura dos *Vases communicants.*

espectadores. Tanto pior para os analistas, os amadores de alma e os surrealistas... Os dramas que vamos representar colocam-se decididamente ao abrigo de qualquer comentador secreto." (II, p. 45).[6] Pelo seu luçar e pelo seu estatuto, o psicanalista pertenceria à estrutura da cena clássica, à sua forma de socialidade. à sua metafísica, à sua religião, etc.

O teatro da crueldade não seria portanto um teatro do inconsciente. Quase o contrário. A crueldade é a consciência, é a lucidez exposta. "Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada". E esta consciência vive perfeitamente de um assassínio, é a consciência do assassínio. Como o sugerimos mais acima. Artaud afirma em *Première lettre sur la cruauté:* "É a consciência que dá ao exercício de todo ato de vida a sua cor de sangue, a sua tonalidade cruel, pois está assente que a vida é sempre a morte de alguém" (IV, p. 121).

Talvez Artaud se erga também contra uma certa descrição freudiana do sonho como realização substitutiva do desejo, como função de substituição: ele quer pelo teatro restituir ao sonho a sua dignidade e fazer dele algo de mais originário, de mais livre, de mais *afirmador,* do que uma atividade de substituição. Talvez seja contra uma certa imagem do pensamento freudiano que escreve no *Premier Manifeste:* "Mas considerar o teatro como uma função psicológica ou moral de segunda mão, e julgar que os próprios sonhos não passam de uma função de substituição, é diminuir o alcance poético profundo quer dos sonhos quer do teatro" (p. 110).

Finalmente um teatro psicanalítico correria o risco de ser dessacralizante, de confirmar assim o Ocidente no seu projeto e no seu trajeto. O teatro da crueldade é um teatro hierático. A regressão para o inconsciente (cf. IV, p. 57) fracassa se não despertar o sagrado, se não for experiência "mística" da "revelação", da "ma-

to) "Miséria de uma improvável psique, que a associação dos supostos psicólogos jamais deixou de espetar nos músculos da humanidade" (Carta escrita de Espalion a Rober Blin, 25 de março de 1946). "Só JJJ restam escas:os e duvidosos documentos sobre os Mistérios da Idade Media. _ É certo que tinham, do ponto de vista cênico, recursos que o teatro já não possui há séculos, mas podia-se neles descobrir sobre os debates recalcados da alma uma ciência que a psicanálise moderna ma', acaba de redescobrir e num sentido muito menos eficaz e moralmente menos fecundo que nos dramas místicos .que se representavam nos adros" lz-1945). Este fragmento multiplica as' agressões contra a psicanálise.

mm

nifestação" da vida, no seu afloramento primeiro.[7] Vimos por que razões os hieróglifos deviam substituir os signos puramente fônicos. É preciso acrescentar que estes comunicam menos do que aqueles com a imaginação do sagrado. "E quero [noutro lugar Artaud diz "Posso"] com o hieróglifo de um sopro reencontrar uma idéia do teatro sagrado" (IV, p. 182, 163). TJm. nova epifania do sobrenatural e do divino tem de se produzir na crueldade. Não apesar de, mas graças à evicção de Deus e à destruição da maquinaria teológica do teatro. O divino foi estragado por Deus. Isto é, pelo homem que, deixando-se separar da Vida por Deus. deixando que usurpassem o seu próprio nascimento, se tornou homem por manchar a divindade do divino: "Pois .longe de acreditar no sobrenatural, no divino, inventados pelo homem, penso que é a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino" (IV, p. 13). A restauração da divina crueldade passa portanto pelo assassínio de Deus, isto é, em primeiro lugar do homem-Deus.[8]

Talvez pudéssemos agora interrogar-nos, não sobre as condições em que um teatro moderno pode ser fiel a Artaud, mas sobre os casos em que lhe é certamente infiel. Quais podem ser os temas da infidelidade, mesmo naqueles que se declaram artaudianos, da maneira militante e barulhenta que conhecemos? Contentar-

(7) "Tudo nesta maneira poética e ativa de encarar a expressão no palco nos conduz ao afastamento da aceitação humana atual e psicológica do teatro, para reencontrar a sua acepção religiosa e mística cujo sentido o nosso teatro perdeu completamente. Se aliás ba:ta pronunciar as palavras *religioso* ou *místico* para ser confundido com um sacristão, ou com um bonzo r>rofundamente iletrado e exterior de templo budista, na melhor das hipóteses bom para girar matracas físicas de orações, isto mo-tra simplesmente a nossa incapacidade para tirar de uma palavra todas as suas conseqüências..." (IV, p. 56-7). "Ê um teatro que elimina o autor em proveito daquilo que, no nosso jargão ocidental do teatro, chamaríamos o diretor; mas este torna-se urna espécie_ de ordenado: mágico, um mestre-de-cerimônias sagradas. E a matéria sobre que trabalha, os temas que faz palpitar não são dele mas dos deuses. Vêm, ao que parece, das funções primitivas da Natureza que um Espírito duplo favoreceu. O que agita *é* o MANIFESTADO. É uma espécie de Física primeira, da oual o Espírito iamais se separou" (p. 72 s.). "Há nelas fas realizações teatrais do teatro b.alinêsj algo do cerimonial de ura rito religioso, neste centido que extirpam do espírito que as olha qualquer idéia de simulação, de imitação irrisória da realidade... Os pensamentos oue visa, os estados de espírito que procura criar, as soluções místicas 'que propõe, são agitados, despertados, atingidos sem' .°emora nem rodeios. Tudo isto parece um exorcismo para fazer AFLUIRJ» nossos demônios" (p. 73, ver também p. 318-19 e V, p. 35).

(8) É Dreciso restaurar, contra o pacto de medo que deu origem, quer ao homem ouer a Deus, a unidade do mal e da vida, do satânico e do divino: "Éu, M. Antonin Artaud, nascido em Marselha a *4* dc setembro de 1896, sou Satanás e sou deus e não quero saber da Virgem Maria" (escrito de Rodez, setembro de 1945).

-nos-emos com enumerar esses temas. £ sem dúvida alguma alheio ao teatro da crueldade:

1. todo o teatro não sagrado;

2. todo o teatro que privilegie a palavra ou melhor o verbo, todo o teatro de palavras, mesmo se esse privilégio se torna o de uma palavra que se destrói a si própria, voltando a ser gesto ou repetição desesperada, relação *negativa* da palavra consigo mesma, nihilismo teatral, o que ainda se denomina teatro do absurdo Não apenas um tal teatro seria consumido de palavra e não destruiria o funcionamento da cena clássica, como não seria, no sentido em que Artaud o entendia (e certamente Nietzsche), *afirmação;*

3. todo o teatro *abstrato* exclumdo algo da totalidade da arte, portanto da vida e dos seus recursos de significação: dança, música, volume, profundidade plástica, imagem visível, sonora, fônica, etc. Um teatro abstrato é um teatro no qual a totalidade do sentido e dos sentidos não seria consumida. Não teríamos razão para concluir daí que basta acumular ou justapor todas as artes para criar um teatro total dirigindo-se ao "homem total" (IV, p. 147).[9] Nada está mais longe dele do que essa totalidade de justaposição, essa imitaçãq exterior e artificial. Inversamente, certos enfraquecimentos aparentes dos meios cênicos seguem por vezes mais rigorosamente o trajeto de Artaud. Supondo, o que não cremos, que tenha algum sentido falar de uma fidelidade a Artaud, a algo como a sua "mensagem" (esta noção já o trai), uma rigorosa e minuciosa e paciente e implacável sobriedade no trabalho da destruição, uma acuidade ecônoma visando bem as peças principais de uma máquina ainda muito sólida impõem-se hoje com mais segurança do que a mobilização geral das artes e dos artistas, do que a turbulência ou a agitação improvisada sob o olhar malicioso e complacente da polícia;

4. todo o teatro do. distanciamento. Este nada mais faz senão consagrar com insistência didática e gravidade

(9) Sobre o espetáculo integral ver II, p. 33-34. Esse tema *ê* muitas vezes acompanhado de alusões à participação como "emoção interessada": critica da experiência estética como desinteresse. Lembra a crítica feita Por Nietzsche à filosofia kantiana da arte. Quer em Nietzsche quer cm Artaud este tema não deve contradizer o valor de gratuidade lúdica na criação artística. Muito pelo contrário.

sistemática a não-participação dos espectadores (e mesmo dos diretores e dos atores) no ato criador, na força que irrompe abrindo o espaço da cena. O *Verfremdungseffekí* permanece prisioneiro de um paradoxo clássico e desse "ideal europeu da arte" que "visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste a sua exaltação" (IV, **p.** 15). A partir do momento em que "no teatro da crueldade o espectador esta no meio rodeado pelo espetáculo" (IV, **p.** 98), a distancia do olhar já não é pura, não pode abstrair-se da totalidade do meio sensível; o espectador investido já não pode *constituir o* seu espetáculo e atribuir-se o seu objeto. Já não há espectador nem espetáculo, há uma *festa* (ver IV p. 102). Todos os limites que sulcam a teatralidàde clássica (representado / representante, significado / significante, autor / diretor / atores / espectadores, palco / sala, texto / interpretação, etc.) eram interdições ético-metafísicas, rugas, caretas, ríctus, sintomas do medo perante o perigo da festa. No espaço da festa aberto pela transgressão, a distância da representação já não deveria poder alargar-se. A festa da crueldade arranca as rampas e os parapeitos diante do "perigo., absoluto" que "é sem fundo" (setembro de J94.5)j_- "Preciso de atores que sejam em primeiro lugar serev isto é, que no palco não tenham medo da sensação verdadeira de uma navalhada, nem das ^angústias para eles *absolutamente* reais de um suposto parto, Mòunet-Sully acredita naquilo que faz e dá a ilusão disso, mas sabe-se atrás de um parapeito, eu suprimo **o** para-, peito..." (Carta a Roger Blin). Perante a festa assim reclamada por Artaud e essa ameaça do "sem-fundo", o *happening* faz sorrir: é em relação à experiência da crueldade o mesmo que o carnaval de Nice em rela- . ção aos mistérios de Elêusis. Isto resulta em especial . do fato de substituir pela agitação política essa revolução total que Artaud prescrevia. A festa tem de ser. * um *ato* político. E **o** *ato* de revolução política é *teatral;* |

5. Todo o teatro não-político. Dizemos justamente que a festa deve ser um *ato* político e não a transmissão mais ou menos eloqüente, pedagógica e policia-, da de um conceito ou de uma visão político-moral do mundo Refletindo — o sentido político desse ato e dessa festa, a imagem ;•;

da sociedade que aqui fascina o desejo de Artaud deveríamos acabar por evocar, para notar a maior diferença na maior afinidade, aquilo que em Rousseau faz também comunicar a crítica do espetáculo clássico, a desconfiança em relação à *articulação* na linguagem, o ideal da festa pública em substituição à representação e um certo modelo de sociedade perfeitamente presente a si, em pequenas comunidades, tornando inútil e nefasto, nos momentos decisivos da vida social, o recurso à *representação.* Â representação, à suplência, à delegação tanto política como teatral. Poderíamos mostrá-lo de maneira muito precisa: é do *representante* em geral — e seja o que for que represente —. que Rousseau suspeita tanto no *Contraí Social* como na *Lettre à d'Alembert,* onde propõe substituir as representações teatrais por festas públicas sem exposição nem espetáculo, sem "nada para ver" e nas quais os espectadores se tornariam atores: "Mas quais serão finalmente os objetos destes espetáculos? Nada, se quisermos. ../Colocai no meio de uma praça uma estaca coroada de~"flores, reuni aí o povo e tereis uma festa. Fazei melhor ainda: dai em espetáculo os espectadores; tornai-os atores"; j

6. todo o teatro ideológico, todo o teatro de cultura, todo o teatro de comunicação, de *interpretação* (no sentido corrente e não no sentido nietzschiano, bem entendido), procurando transmitir um conteúdo, entregar uma mensagem (qualquer que seja a sua natureza: política, religiosa, psicológica, metafísica, etc), dando a ler o sentido de um discurso a auditores,[10] não se esgotando totalmente com o *ato* e o *tempo presente* da cena, não se confundindo com ela, podendo ser *repetido* sem ela. Aqui tocamos no que parece ser a essência profunda do projeto de Artaud, a sua decisão

(10) O teatro da crueldade não é apenas um espetáculo sem espectadores, _é uma palavra sem auditor. Nietzsche: "O homem tomado de excitaçao dionisíaca tal como a multidão orgíaca não tem auditor a luern comunique alguma coisa, enquanto o narrador épico e o artista apolíneo em geral supõem este auditor. Muito pelo contrário, é uma característica essencial .da. arte dionisíaca não levar "em conta o auditor. U servidor entusiasta de Dionísio"só é compreendido pelos seus semelhantes, como o disse noutro lugar. Mas se imaginássemos um auditor assistindo a uma das suas irrupções endêmicas da excitaçao dionisíaca, feria preciso predizer-lhe uma sorte semelhante à de Penteu, o profano indiscreto que foi desmascarado e despedaçado pelas mênades"... "Mas » ópera, segundo os testemunhos mais explícitos, começa com essa *pretensão do auditor de compreender as palavras.* O quê? Teria o auditor *prejensões?* Deveriam as palavras ser compreendidas?"

histórico-metafísica. *Artaud quis apagar a repetição em geral.* A repetição era para ele o mal e poderíamos sem dúvida organizar toda uma leitura dos seus textos em torno deste centro. A repetição separa de si própria a força, a presença, a vida. Esta separação é o gesto econômico e calculador daquilo que se difere para se guardar, daquilo que reserva o gasto e cede ao medo. Este poder de repetição dirigiu tudo o que Artaud quis destruir e recebeu vários nomes: Deus, o Ser, a Dialética. Deus é a eternidade cuja morte, como diferença e repetição na vida, nunca deixou de ameaçar a vida. Não é o Deus vivo que devemos temer, é o Deus-Morte. Deus é a Morte. "Pois mesmo o infinito está morto, / infinito é o nome de um morto / que não está morto" (in 84). Sempre que há repetição, Deus lá está, o presente guarda-se, reserva-se, isto é furta-se a si próprio. "O absoluto não é um ser e jamais será um, pois não pode ser um sem crime contra mim, isto é, sem me arrancar um ser, que quis um dia ser deus quando isto não é possível, não podendo Deus manifestar-se todo de uma vez, dado que se manifesta a quantidade infinita das vezes durante todas as vezes da eternidade como o infinito das vezes e da eternidade, o que cria a perpetuidade" (9-1945). Outro* nome da repetição re-presentativa: O Ser. O Ser é a forma sob a qual indefinidamente a diversidade infinita das formas e das forças de vida e,de morte podem misturar-se e repetir-se na palavra, j Pois não há palavra, nem signo em geral, que não seja construído pela possibilidade de se repetir. Um signo que não se repete, que já não está dividido... pela repetição na sua • "primeira vez", não é um signa' O reenvio significante deve portanto ser ideal — e a idealidade nada mais é do que o poder assegurado da repetição — para .reenviar de cada vez ao mesmo. Eis por que o Ser é a palavra principal da repetição eterna, a vitória de Deus e da Morte sobre o viver. Como Nietzsche (por exemplo em *La Naissance de la Philosophie*...), Artaud íecusa-se a subsumir a Vida sob o Ser e inverte a ordem da genealogia: "Em primeiro lugar viver e ser de acordo com a alma; o problema do ser nada mais é do que a * sua conseqüência" (9-1945). "Não há maior inimigo do corpo humano do que o ser" (9-1947). Alguns outros inéditos valorizam o que Artaud chama propriamente "o para lá do ser" (2-1947), utilizando esta expressão de Platão (que Artaud não deixou de ler) num estilo nieízschiano. Finalmente a Dialética é o movimento pelo qual o gasto é recuperado na presença, é a economia da repetição. A economia da verdade. A repetição *resume* a negatividade, recolhe e guarda o presente passado como verdade, como idealidade. O verdadeiro é sempre o que se deixa repetir. A não-repetição, o gasto decidido e irreversível na única vez consumindo o presente, deve por fim à discursividade amedrontada, à ontologia incontornável, à dialética, "sendo a dialética [uma certa dialética] o que me perdeu..." (9-1945).

A dialética é sempre o que nos perde porque é o que sempre *conta com* a nossa recusa. Como com a nossa afirmação. Recusar a morte como repetição é afirmar a morte como gasto presente e irreversível. E inversamente. É um esquema que espreita a repetição nietzschiana da afirmação. O gasto puro, a generosidade absoluta oferecendo a unicidade do presente à morte para fazer aparecer o presente *como tal,* já começou a querer guardar a presença do presente, já abriu o livro ,e a memória, o pensamento do ser como memória. £Não querer guardar p presente é querer preservar o que constitui a sua insubstituível e mortal presença, aquilo que nele não se repete.\ Gozar da diferença pura. Tal seria, reduzida ao seu objeto exangue, a matriz da história do pensamento pensando-se desde Hegel.

A possibilidade do teatro é o foco obrigatório desse pensamento que reflete a tragédia como repetição, Em lugar algum está tão bem organizada como no teatro a ameaça da repetição. Em lugar algum se está tão perto do palco como origem da repetição, tão perto da repetição primitiva que importaria apagar, descolando-a de si própria como do seu duplo. Não no sentido em que Artaud falava do *Théâtre et son .Double,"* mas designando assim essa dobra, essa duplicação interior

(11) /Carta a J. Paulhan (25 de janeiro de 1936): "Creio que encon{rei o titulo que convém ao meu livro. Será: LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE pois se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro^. Este título corresponderá a todos os duplos do teatro que julgo ter encontrado há tantos anos: a metafísica, a peste, a crueldade... É no Palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato" (V, P 272-73).

que furta ao teatro, à vida, etc., a presença simples do seu ato presente, no movimento irreprimível da repe. tição. "Uma vez" é o enigma daquilo que não tem sentido, nem presença, nem legibilidade. Ora para Artaud a festa da crueldade só deveria ocorrer *uma vez:* "Deixemos aos mestres-escolas as críticas de texto, aos estetas as críticas de formas, e reconheçamos que o que foi dito já não está para dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes;'que toda palavra pronunciada está morta, e só age no momento em que é: pronunciada, que uma forma empregada não serve mais e só convida a procurar outra, e que o teatro é o único lugar no mundo em que um gesto feito nãoTsT recomeça duas vezes" (IV, p. 91).,. **É** com efeito**T** aparência: a representação teatral acabou, não deixa atrás de si, por detrás da sua atualidade, nenhum vestígio, nenhum objeto para levar./ Não é nem livro nem obra, mas uma energia e neste sentido é a única arte da vida. "O teatro ensina justamente a inutilidade da ação que, uma vez praticada, já não está por praticar e a utilidade superior do estado inutilizado pela ação' que, *virado,* produz a.sublimação" (p. 99). Neste sentido "o teatro da crueldade seria a arte da diferença c do gasto sem economia, sem reserva, sem retorno, sem história. Presença pura como diferença pura. O seu; ato deve ser esquecido, ativamente esquecido. É preciso praticar aqui aquela *aktive Vergeszlichkeit* de que fala a segunda dissertação da *Genealogia da moral* que nos explica também a "festa" e a "crueldade" *(Grausamkeit).*

A aversão de Artaud pela escritura não teatral tem o mesmo sentido. O que o inspira não é, como no *Fedro,* o gesto do corpo, a marca sensível e mnemotécnica, hipomnésica, exterior à inscrição da verdade na alma, é pelo contrário a escritura como lugar da verdade inteligível, o outro do corpo vivo, a idealidade, a repetição. Platão critica a escritura como corpo. Artaud como o apagamento do corpo, do gesto vivo que só ocorre uma vez. A escritura é o próprio espaço e a possibilidade da repetição em geral. Eis por que "Se deve acabar com essa superstição dos textos e da poesia *escrita.* A poesia escrita vale uma vez e depois destruam-na" (IV, p. 93-4).

Enunciando assim os temas da infidelidade, logo compreendemos que a fidelidade é impossível. Não existe hoje no mundo do teatro quem corresponda ao desejo de Artaud. E não teria havido exceções a fazer, deste ponto de vista, para as tentativas do próprio Artaud. Sabia-o melhor que ninguém: a "gramática" do teatro da crueldade, que dizia estar "por encontrar", permanecerá sempre o inacessível limite de uma representação que não seja representação, duma representação que seja presença plena, que não carregue em si o seu duplo como a sua morte, de um presente que não se repete, isto é, de um presente fora do tempo, de um não-presente. O presente só se dá como tal, só aparece a si, só se apresenta, só abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença intestina, na dobra interna da sua, repetição originária, na representação.^ Na dialética.

Artaud bem o sabia: ". . .uma certa dialética...". Pois se pensarmos convenientemente o *horizonte* da dialética — fora de um hegelianismo de convenção —, compreenderemos talvez que ela é o movimento indefinido da finitude da unidade da vida e da morte, da diferença da repetição originária, isto é, a origem da tragédia como ausência de origem simples. Neste sentido a dialética é a tragédia, a única afirmação possível contra a idéia filosófica ou cristã da origem pura contra "o espírito do começo": "Mas o espírito do começo não deixou de me levar a fazer besteiras e não deixei de me dissociar do espírito do começo que é o espírito cristão..." (setembro de 1945). O trágico não é a impossibilidade mas a necessidade da repetição.

Artaud sabia que o teatro da crueldade não começa nem se realiza na pureza da presença simples mas já na representação, no "segundo tempo da Criação", no conflito das forças que não pôde ser o de uma origem simples. A crueldade pode sem dúvida começar a exercer-se aí, mas deve também por aí deixar-se *iniciar.* A origem é sempre *iniciada.* Tal é a alquimia do teatro: "Antes de irmos mais longe talvez nos peçam para definir o que entendemos por teatro" típico e primitivo. E por aí chegaremos ao nó do problema. Se colocarmos com efeito a questão das origens e da razão de ser (ou da necessidade primordial) do teatro,

encontraremos de um lado e metahsicamente a materia-lização, ou melhor, a exteriorização de uma espécie dc drama essencial que conteria, de uma maneira ao mesmo tempo múltipla e única, os princípios essenciais dc todo o drama, já eles mesmos *orientados* e *divididos,* não o bastante para perderem o seú caráter de princípios, o bastante para conter de modo substancial e ativo, isto é, cheio de descargas, perspectivas infinitas de conflitos. Analisar filosoficamente semelhante drama é impossível e só poeticamente. . . E este drama essencial, sentimo-lo perfeitamente, existe, e é feito à imagem de algo mais sutil do que a própria Criação, que é preciso conceber como o resultado de uma Vontade una — e *sem conflito.* É preciso crer que o drama essencial, aquele que estava na base de todos os Grandes Mistérios, esposa o segundo tempo da Criação, o da dificuldade e do Duplo, o da matéria e da idéia que se torna espessa. Parece na verdade que onde reina a simplicidade e a ordem não pode haver teatro nem drama, e o verdadeiro teatro nasce, como aliás a poesia, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza..." (IV, p. 60-1-2).

O teatro primitivo e a crueldade começam portanto também pela repetição. Mas a idéia de um teatro sem representação, a idéia dó impossível, se não nos ajuda a regular a prática teatral, permite-nos talvez pensar a sua origem, a véspera e o limite, pensar o teatro de hoje a partir da abertura da sua história e no horizonte da sua morte. A energia do teatro ocidental deixa-se deste modo rodear na sua possibilidade, que não é acidental, que é para toda a história do Ocidente um centro constitutivo e um lugar estruturante. Mas a repetição furta o centro e o lugar, e o que acabamos de dizer da sua possibilidade deveria impedir-nos de falar da morte como de um *horizonte* e do nascimento como de uma *abertura* passada.

Artaud manteve-se muito perto db limite: a possibilidade e a impossibilidade do teatro puro. A.prjb, sença, para ser presença e. presença a, si, começou já sempre a representar-se, já sempre a ser iniciada. A própria afirmação tem de iniciar-se repetindo-se. O que quer dizer que o assassínio do pai que abre a história da representação e o espaço da tragédia, o assassínio do pai que Artaud quer em suma repetir o mais perto possível da sua origem mas *de uma* .«> roc, esse assassínio não tem fim e repete-se indefinidamente. Começa por se repetir. Inicia-se no seu próprio comentário, e acompanha-se com a sua própria representação. No que se apaga e confirma a lei transgredida. Para isso basta que haja um signo, isto é, uma repetição.

Sob esta face do limite e na medida em que quis salvar a pureza de uma presença sem diferença interior e sem repetição (ou, o que paradoxalmente vem a dar no mesmo, de uma diferença pura) Artaud desejou também a impossibilidade do teatro, quis apagar ele próprio o palco, não ver mais o que se passa numa localidade sempre habitada ou assombrada pelo pai e submetida à repetição do assassínio. Não é Artaud quem quer reduzir a arquicena quando escreve em *Ci-gît:* "Eu, Antonin Artaud, sou meu filho. / meu pai, minha mãe, / e eu"?

Ele tinha plena consciência de se ter assim mantido no limite da possibilidade teatral, de ter querido simultaneamente produzir e destruir a cena. Dezembro de 1946:

"E agora, vou dizer uma coisa que vai talvez deixar muitas pessoas estupefatas.

Sou inimigo

do teatro.

Sempre o fui.

Amo muito o teatro,

e por essa mesma razão sou seu grande inimigo."

Vemo-lo logo a seguir: não consegue resignar-se ao teatro como repetição, não consegue renunciar ao teatro como não-repetição:

"O teatro é um extravasamento passional,

(12) Querendo reintroduzir uma certa pureza no conceito dc diferença, reconduzimo-lo à não-diferença e à presença plena. Este movimento c muito pesado de conseqüências para toda tentativa que se opõe a umantj-hegelianismo indicativo. Ao que parece, não escapamos a isso senão pensando a diferença fora da determinação do ser como presença, fora da alternativa da presença e da ausência e dc tudo a que elas presidem, pensando a diferença como impureza de origem, isto é, como diferencia na economia finita do mesnio.

uma terrível transferência de forças

do corpo

ao corpo.

Esta transferência não se pode reproduzir duas vezes.

Nada de mais ímpio do que o sistema dos balineses que consiste,

depois de ter uma vez produzido esta transferência,

em vez de procurarem uma outra,

em recorrer a um sistema de enfeitiçamentos particulares

a fim de privar a fotografia astral dos gestos obtidos."

O teatro como repetição daquilo que não se repete, o teatro como repetição originária da diferença no conflito das forças, em que "o mal é a lei permanente, e aquilo que é bem é um esforço e já uma crueldade acrescentada à. outra", tal é o limite mortal de uma crueldade que começa pela sua própria representação.

Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *fogo.* Este movimento é o movimento do mundo como jogo. "E para o absoluto a própria vida é um jogo" (IV, p. 282). Este jogo é a crueldade como. unidade da necesidade e do acaso. É o acaso que é_ infinito, não deus" *(Fragmentations).* Este jogo da vida é artista.[13]

(13) Ainda Nietzsche. Conhecemos esses textos. Assim, por exemplo, na trilha de Herácüto: "E deste modo, como a criança e o artista, o fogo eternamente vivo brinca, constrói e destrói, inocentemente — e este jogo é o jogo do Aoft consigo...' A criança joga fora por vezes o brinquedo: mas depressa torna a pegá-lo por um capricho inocente. Mas a partir do momento que constrói, ata, liga e informa,. regúlando-se por uma lei e uma ordenação interior. Só o homem estético'tem este olhar sobre o mundo, só ele recebe do artista e da ereção da obra de arte a experiência da polêmica da pluralidade na medida em que ela pods contudo trazer em si a lei e o direito; a experiência do artista na medida em que se ergue acima da obra e ao mesmo tempo se mantém nela, contemplando-a e operando nela; a experiência da necessidade e do jogo, do conflito da harmonia na medida em que devem acasalar-se para a produção da obra de arte" *(La Philosophie à 1'époque de Ut tragédie greeque,* YVerke, Hanser, III, p. 367-7).

Pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite à presença de nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta na sua diferencia. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e sem tundo.

Eis por que no seu fechamento é *fatal* que a representação continue.

FREUD E A CENA D

Este texto é um fragmento de uma conferência pronunciada no *Instituto de Psicanálise* (Seminário <Jo Dr. Green). Tratava-se então de iniciar um debate em torno de certas proposições afirmadas em ensaios anteriores, especialmente em *Da gramatologia {Critique,* 223/4).

Estas proposições — que permanecerão aqui presentes, na retaguarda — tinham o seu lugar no campo de uma interrogação psicanalíttca? Perante um ta! campo, em que ponto se encontravam quanto aos seus conceitos e à sua sintaxe?

À primeira parte da conferência abordava a maior generalidade desta questão. Os conceitos centrais eram os de *presença* e *arquitraço.* Indicamos brevemente pelo seu título as principais etapas desta primeira parte.

1. Apesar das aparências, a desconstrução do logocentnsmo não é uma psicanálise da. filosofia.

Essas aparências: análise de um recalque e de uma repressão histórica da escritura, desde Platão. Este recalque constitui a origem da filosofia como *episteme;* da verdade como unidade do *logos* e da *phonc.*

Recalque e não esquecimento; recalque e não exclusão. O recalque, como bem diz Freud, não repele, não foge nem exclui uma força exterior, contém uma representação inferior, desenhando dentro de si um espaço de repressão. Aqui, o q.. representa uma força no caso da escritura — interior e essencial à palavra — foi contido fora da palavra.

Recalque não conseguido: em vias de desconstituição histórica. É esta desconstituição que nos interessa, é este não-triunfo que confere ao seu devir uma certa legibilidade e no limite a opacidade histórica. "'O recalque infeliz terá mais razão para suscitar o nosso interesse, diz Freud, do que aquele que conhece algum sucesso e que a maior parte das vezes se subtrai ao nosso estudo" *(G.W.,* X, p. 256).

A forma *sintomática* do regresso do recalcado: a metáfora da escritura que percorre o discurso europeu, e as contradições sistemáticas na exclusão onto-teológica do traço. O recalque da escritura como aquilo que ameaça a presença e o domínio da ausência.

O enigma da presença "pura e simples" como duplicação, repetição originária, auto-afeção, diferencia. Distinção entre o domínio da ausência como palavra e como escritura. A escritura na palavra. Alucinação como palavra e alucinação como escritura.

A relação entre *phone* e consciência. O conceito freudiano de representação verbal como pré-consciência. O logo-fonocentrismo não é um erro filosófico ou histórico no qual se teria acidentalmente, patologicamente, precipitado a história da filosofia do Ocidente, ou melhor do mundo, mas sim um movimento e uma estrutura necessários e necessariamente finitos: história da possibilidade simbólica *em geral* (antes da distinção entre o homem e o animal e mesmo entre vivo e não-vivo); história da diferencia, história como diferencia; que encontra na filosofia como *episteme,* na forma européia do projeto metafísico ou onto-teológico a manifestação privilegiada, mundialmente senhora da dissimulação, da censura em geral do texto em geral.

2. Tentativa de justificação de uma reticência teórica em' utilizar os conceitos freudianos a não ser entre aspas: eles pertencem todos, sem exceção alguma, à história. da metafísica, isto é, ao sistema de repressão logocêntrica que se organizou para excluir ou abaixar, por fora e embaixo, como metáfora didática e técnica, como matéria servil ou excremento, o corpo do traço escrito.

Por exemplo, a repressão logocêntrica não é inteligível a partir do conceito freudiano de recalque; individual e original se torna possível no horizonte de uma cultura e de uma inserção histórica.

Por que razão não se trata de seguir nem Jung nem o conceito freudiano de traço mnésico hereditário. É certo que o discurso freudiano — a sua sintaxe ou, se quisermos, o seu trabalho, — não se confunde com estes conceitos necessariamente metafísicos e tradicionais. É certo que não se esgota nesta inserção. São já testemunhos disso as precauções e o "nominalismo" com que Freud maneja aquilo que chama as convenções e as hipóteses conceituais. E um pensamento da diferença prende-se menos aos conceitos do que ao discurso. Mas o sentido histórico e teórico destas precauções jamais foi refletido por Freud.

Necessidade de um imenso trabalho de desconstrução destes conceitos e das frases metafísicas que aí se condensam e se sedimentam. Das cumplicidades metafísicas da psicanálise e das ciências denominadas humanas (os conceitos de presença, de percepção, de realidade, etc). O fonologismo lingüístico.

Necessidade de uma questão explícita sobre o sentido da presença em geral: comparação entre o caminho de Heidegger e o de Freud. A época da presença, no sentido heideggeriano, e a sua nervura central, de Descartes a Hegel: a presença como consciência, a presença para si pensada na oposição consciente / inconsciente. Os conceitos de arquitraço e de diferencia: por que razão não são nem freudianos nem heideggerianos.

A diferencia, pré-abertura da diferença ôntico-ontológica (ver *De Ia graminatologie,* p. 1029) e de todas as diferenças que sulcam a conceitualidade freudiana, tal como podem, isto não passa de um exemplo, organizar-se em torno da diferença entre o "prazer" e a "realidade" ou derivar dela. A diferença entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, por exemplo, não é apenas nem em primeiro lugar uma distinção, uma exterioridade, mas a possibilidade originária, na vida, do desvio, da diferencia *(Aufschub)* e da economia da morte (ver *Jenseits, G.W.,* XIII, p. 6).

Diferencia e identidade. A diferencia na economia do mesmo. Necessidade de subtrair o conceito fie traço e de diferencia em todas as oposições conceituais clássicas. Necessidade do conceito de arquitraço e a rasura da arqui. Esta rasura, mantendo a legibilidade da arqui, significa a relação de inclusão *pensada* na história da metafísica *(D" I" grammatologie,* II, p. 52).

Em que é que os conceitos freudianos de escritura e de traço seriam ainda ameaçados pela metafísica e pelo positivismo? Da cumplicidade destas duas ameaças no discurso de Freud.

Worin dic Bahnung sonsl besteht, bleibt dahin-iiestellt.

Permanece aberta a questão de saber em q,, consiste aüás a exploração. *(Esquisse d'une ps\. chologie scientifique,* 1895).

A nossa ambição é muito limitada: reconhecer no texto de Freud alguns pontos de apoio e isolar, no limiar de uma reflexão organizada, aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico, tal qual limita não só a história da filosofia mas o movimento das "ciências humanas", em especial de uma certa lingüística. Se a abertura freudiana tem uma originalidade histórica, não a tira da coexistência pacífica ou da cumplicidade teórica com essa lingüística, pelo menos no seu fonologismo congenital.

Ora não é por acaso que Freud, nos momentos decisivos do seu itinerário, recorre a modelos metafóricos que não são tirados da língua falada, das formas verbais, nem mesmo da escrita fonética, mas de uma grafia que nunca está sujeita, exterior ou posterior à palavra. Freud recorre a sinais que não vêm transcrever uma palavra viva e plena, presente a si e senhora de si. A bem dizer, e isto será o nosso problema, Freud então *não se serve simplesmente* da escritura não-fonética; não julga expediente manejar metáforas escriturais' para fins didáticos. Se esta metafórica é indispensável, é porque ilumina, talvez de ricochete, o sentido do traço em geral e depois, articulando-se com ele, o sentido da escritura no sentido corrente. É certo que Freud não maneja metáforas, se manejar metáforas é fazer alusão ao desconhecido partindo do conhecido. Pela insistência do seu investimento metafórico, torna pelo contrário enigmático o que se julga conhecer pelo nome de escritura. Talvez se produza aqui, em algum lugar entre o implícito e o explícito, um movimento desconhecido da filosofia clássica. Desde Platão e Aristóteles não se tem deixado de *ilustrar* por meio de imagens gráficas as relações da razão e da experiência, da percepção e da memória. Mas jamais se deixou de aí tranqüilizar uma confiança no sentido do termo conhecido e familiar, a saber da escritura. O gesto esboçado por Freud destrói essa segurança e abre um novo tipo de questão sobre a metaforicidade, a escritura e o espaçamento em geral.

Deixemo-nos guiar na nossa leitura por este investimento metafórico. Acabará por invadir a totalidade do psíquico. O *conteúdo* do psíquico será *representado* per um texto de essência irredutrvelmente gráfica. A *estrutura* do *aparelho* psíquico será *representada* por uma máquina de escrita. Que questões estas representações nos imporão? Não devemos perguntar se um aparelho de escrita, por exemplo aquele cuja descrição é feita pela *Note sur le bloc magique,* é uma *boa* metáfora para representar o funcionamento do psiquismo; mas que aparelho é preciso criar para representar a escritura psíquica, e o que significa, quanto ao aparelho e quanto ao psiquismo, a imitação projetada e liberada numa máquina, de algo como a escritura psíquica. Não se o psiquismo é realmente uma espécie de texto mas: o que é um texto e que deve ser o psíquico para ser representado por um texto? Pois se não há nem máquina nem texto sem origem psíquica, não há psíquico sem texto. Qual deve ser enfim a relação entre o psíquico, a escritura e o espaçamento para que uma tal passagem metafórica seja possível, não apenas nem em primeiro lugar no interior de um discurso teórico mas na história'do psiquismo, do texto e da técnica?

A exploração e a diferença

Do *Esquisse* (1895) à *Note sur le bloc magique* (1925), estranha progressão: uma problemática da exploração é elaborada para se conformar cada vez mais a uma metafórica do traço escrito. De um sistema de traços funcionando segundo um modelo que Freud teria querido natural e cuja escritura é perfeitamente ausente, orientamo-nos para uma configuração de traços que já não podemos representar senão pela estrutura e pelo funcionamento de uma escritura. Ao mesmo tempo, o modelo estrutural da escritura ao qual Freud faz apelo logo depois do *Esquisse* não cessa de se diferenciar e de aperfeiçoar a sua originalidade. Todos os modelos mecânicos serão experimentados e abandonados até à descoberta do *Wunderblock,* máquina de escrita de uma maravilhosa complexidade, na qual será projetado o todo do aparelho psíquico. Estará aí representada a solução de todas as dificuldades anteriores, e a *Note,* si-

nal de uma admirável tenacidade, responderá muito precisamente às questões do *Esquisse. O Wunderblock,* em cada uma das suas peças, realizará q aparelho que Freud, no *Esquisse,* julgava "de momento inimaginável" (Não podemos de momento conceber um aparelho capaz de realizar uma operação tão complicada") e que tinha então substituído por uma fábula neurológica cujo esquema e cuja intenção jamais abandonará, de certo modo.

Em 1895 tratava-se de explicar a memória no estilo das ciências naturais, de "propor uma psicologia como ciência natural, isto é, de representar os acontecimentos psíquicos como estados quantitativamente determinados de partículas materiais distintas". Ora, "uma das propriedades principais do tecido nervoso é a memória, isto é, de uma maneira muito geral, a aptidão para ser alterado de um modo duradouro por acontecimentos que só se produzem uma vez". E "toda a teoria psicológica digna de atenção deve propor uma explicação da "memória". A cruz de uma semelhante explicação, o que torna o aparelho quase inimaginável, é que precisa dar conta ao mesmo tempo, como o fará a *Note,* trinta anos mais tarde, da permanência do traço e da virgindade da substância e recepção, da incisão dos sulcos e da nudez sempre intacta da superfície receptiva ou perceptiva: aqui os neurônios. "Os neurônios- devem portanto ser impressionados mas também inalterados, não prevenidos *(unvoreingenommen)."* Recusando a distinção, corrente na sua época, entre "células de percepção" e "células de recordações", Freud córistroi então a hipótese de "grades .de contatQ„'l, e da "exploração",*(Bahnung), da* abertura do caminho *(Bahn).* Seja o que for que pensemos da fidelidade ou das rupturas futuras, esta hipótese é notável, desde que a consideremos como um modelo metafórico e não como uma descrição neurológica. O que supõe uma certa violência e uma certa resistência perante a efração, A via está aberta, quebrada, *fracta,* explorada., Ora, haveria duas espécies de neurônios: os neurônios permeáveis (<p), não oferecendo nenhuma resistência e não retendo portanto nenhum traço das impressões, seriam os neurônios da percepção; outros neurônios (4>) oporiam grades de contato à quantidade de excitaçao e

conservariam assim o seu traço impresso- '-oferecem portanto uma possibilidade de se representar *(darzustellen)* a memória". Primeira representação, primeira encenação da memória. (A *Darzstelhmg é* a represe» taçao, no sentido fraco desta palavra mas também muitas vezes no sentido da figuração visual, e por vezes da representação teatral. A nossa tradução variará conforme a inflexão do contexto). Freud só concede a qualidade psíquica a estes últimos neurônios. São os "carregadores da memória, e portanto provavelmente dos acontecimentos psíquicos em geral". A memória não é portanto uma propriedade do psiquismo entre outras, é a própria essência do psiquismo. Resistência e por isso mesmo abertura à efração do traço.

Ora, supondo que Freud não queira aqui falar senão a linguagem da quantidade plena e presente, supondo, como pelo menos parece, que pretende instalar-se na oposição simples da quantidade e da qualidade (estando esta reservada à transparência pura de uma percepção sem memória), o conceito de exploração mostra-se aí intolerante. A igualdade das resistências à exploração ou a equivalência das forças de exploração reduziria toda a *preferência* na escolha dos itinerários. A memória seria paralisada. A diferença entre as explorações, tal é a verdadeira origem da memória e portanto do psiquismo. Unicamente esta diferença libera a "preferência da via" *(Wegbevorzugung):* "A memória é representada *(dargestellt)* pelas diferenças de explorações entre os neurônios d/\ Não se deve portanto dizer que a exploração sem a diferença não basta à memória; é necessário precisar que não há exploração pura sem diferença. O traço como memória não é uma exploração pura que sempre se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as explorações. Sabemos portanto já que a vida psíquica não é nem a transparência do sentido nem a opacidade da força, mas a diferença no trabalho das forças. Nietzsche dizia-o bem.

Que a quantidade se torne ipuxri e U-vrju-T) pelas diferenças mais do que pelas plenitudes é algo que não deixa em seguida de ser confirmado no próprio *Esquisse.* A *repetição* não acrescenta nenhuma quantidade de força presente, nenhuma *intensidade,* reedita a

mesma impressão: tem contudo poder de exploração "A memória, isto é, a força *(Macfit)* sempre atuante de uma experiência, depende de um fator, que se chama a quantidade da impressão, e da freqüência de repetição da mesma impressão". O número de repetições acrescenta-se portanto à quantidade (Qin) da excitação e estas duas quantidades são de duas ordens absolutamente heterogêneas. Só existem repetições discretas e só agem como tal pelo diastema que as mantém afastadas. Finalmente, se a exploração pode fornecer a quantidade presentemente atuante ou acrescentar-se a ela, é porque lhe é sem dúvida análoga mas também diferente: a quantidade "pode ser substituída pela quantidade mais a exploração que dela resulta". Não nos apressemos a determinar esse outro da quantidade pura como qualidade: transformaríamos a força mnésica em consciência presente e percepção translúcida das qualidades presentes. Deste modo, nem a diferença entre as quantidades plenas, nem o interstício entre as repetições do idêntico, nem a própria exploração se deixam pensar na oposição da quantidade e da qualidade.[1] A memória não pode derivar dela, escapa ao domínio de um "naturalismo" tal com de uma "fenomenologia".

Todas estas diferenças na produção do traço podem ser reinterpretadas como momentos da diferença. De acordo com um motivo que não deixará de governar o pensamento de Freud, este movimento é descrito como esforço da vida protegendo-se a si própria *diferindo* o investimento perigoso, isto é, constituindo uma *reserva (Vorrat).* O gasto ou a presença ameaçadores são diferidos com a ajuda da exploração ou da repetição. Não é já o desvio *(Aufschub)* instaurando a relação do prazer à realidade *(Jenseiís,* já citado)? Não é já a morte ao princípio de uma vida que só pode defender-se contra a morte pela *economia* da morte, pela diferencia, pela repetição, pela reserva? Pois a repetição não *so-*

(1) Aqui, mais do que em outros lugares, a propósito dps conceitos de diferença, de quantidade e de qualidade, impor-se-ia urna confrontação sistemática entre Nietzsche e Freud. Ver por exemplo, entre muitos cutros, este fragmento do *Nachlass:* "O nosso "conhecer" limita-se ao estabelecimento de "quantidades"; mas não podemos impedir-nos de sentir estas diferenças de quantidade como *qualidades*. A qualidade *t* uma verdade *perspectiva* para *nós;* não "em si" ... Se os nossos sentidos se tornassem dez vezes mais perfeitos ou mais grosseiros, afundar-nos-íamos: isto é, sentimos também as *relações-de-quantidade* como qualidades reportando-as à existência que tornam possível para nós" *(Werke.* 111. p. 861).

brevém à primeira impressão, a sua possibilidade já ali está, na resistência *pela primeira vez* oferecida pelos neurônicos psíquicos. A própria resistência só é possível se a oposição de forças durar ou se repetir originariamente. É a própria idéia de *primeira vez* que sc torna enigmática. O que aqui afirmamos não nos parece contraditório com o que Freud dirá mais adiante "... a exploração é provavelmente o resultado da passagem única *(einmaliger)* de uma grande quantidade". Supondo que esta afirmação não conduza cada vez mais perto do problema da filogênese e das explorações hereditárias, pode ainda defender-se que na *primeira vez* do contato entre *duas* forças, a repetição começou. A vida já está ameaçada pela origem da memória que a constitui e pela exploração à qual resiste, pela efração que não pode conter senão repetindo-a. É porque a exploração fratura que, no *Esquisse,* Freud reconhece um privilégio à dor. De certo modo, não há exploração sem um começo de dor e "a dor deixa atrás de si explorações particularmente ricas". Mas para além de uma certa quantidade, a dor, origem ameaçadora do psiquismo, deve ser diferida, como a morte, pois pode "fazer fracassar" "a organização" psíquica. Apesar do enigma da "primeira vez" e da repetição originária (antes, bem entendido, de toda distinção a repetição dita normal e a repetição dita patológica), é importante que Freud atribua todo este trabalho à função primária e proíba toda a derivação dela. Estejamos atentos a esta não-derivação, mesmo que ela só torne mais densa a dificuldade do conceito de "primariedade" e de intemporalidade do processo primário, e mesmo que esta dificuldade jamais deva deixar de aumentar em seguida. "Como que a contragosto, pensamos aqui no esforço originário do sistema de neurônios, esforço perseverante através de todas as modificações para poupar a sobrecarga de quantidade (Orj) ou para reduzi-la tanto quanto possível. Pressionado pela urgência da vida, o sistema neurônico foi obrigado a arranjar para si uma reserva de quantidade (Qrj). Para este fim, teve de multiplicar os seus neurônios e estes deviam ser impermeáveis. Evita então ser preenchido, investido pela *quantidade* (Qn), numa certa

medida pelo menos, instituindo as *explorações.* Vemos portanto que as *explorações servem a junção primária"*

É certo que a vida se protege pela repetição, o traço, a diferencia. Mas é preciso ter cuidado com esta formulação: não há vida *primeiro* presente que viria *em seguida* a proteger-se, a adiar-se, a reservar-se na diferencia. Esta constitui a essência da vida. Melhor: não sendo a diferencia uma essência, não sendo nada, *não é* a vida se o ser for determinado como *ousia,* presença, essência/existência, substância ou sujeito. £ preciso pensar a vida como traço antes de determinar o ser como presença. É a única condição para poder dizer que a vida *é* a morte, que a repetição e o para além do princípio de prazer são originários e congenitais àquilo mesmo que transgridem. Quando Freud escreve no *Esquisse* que "as explorações servem a função primária", impede-nos já de ficarmos surpreendidos com o *para além do princípio de prazer.* Faz jus a uma dupla necessidade: reconhecer a diferencia na origem e ao mesmo tempo riscar o conceito de *primariedade:* já não ficaremos surpreendidos com a *Traumdeutung* que o define como uma "ficção teórica" num parágrafo sobre o "retardamento" *(Verspãlung)* do processo secundário. Ê portanto o atraso que é originário.[2] Sem o que a diferencia seria o adiamento que se concede uma consciência, uma presença a si do presente. Diferir não pode. portanto significar atrasar um possível presente, adiar um ato, suspender uma percepção já e agora possíveis. Este possível só é possível pela diferencia que é preciso portanto conceber de outro modo diferente de um cálculo ou de uma mecânica da decisão. Dizer que é originária é ao mesmo tempo apagar o mito de uma origem presente. E por isso que se deve entender "originário" *sob rasura,* sem o que derivaríamos a diferencia de uma origem plena. Ê a não-origem que é originária.

(2) Estes conceitos de. diferencia e de atraso originários são impensáveis sob a autoridade da lógica da identidade ou mesmo sob o conceito de tempo. O próprio absurdo assim que se assinala *nos termos* da, desde que ele se organize de uma certa maneira, a pensar o para além desta lógica e deste conceito. Pela palavra *atraso,* é preciso entender outra coisa diferente de uma relação entre dois "presentes"; é preciso evitar a representação seguinte; só acontece num presente B o que devia (teria devido) produzir-se num presente A ("anterior"). Os conceitos de "diferença" e de "atraso" *originários* tinham-se imposto a nos a partir de uma leitura de Husserl *(Intraduction à Voriglne ile h geométrie* (1962), p. 170-171.

Em vez de renunciarmos a ele, é talvez preciso portanto repensar o conceito do "diferir". É o que gostaríamos de fazer; e o que só é possível determinando a diferencia fora de todo o horizonte teleológico ou escatológico. Não é fácil. Notemo-lo dc passagem: os conceitos de *Nachtraglichkeit* e de *Verspátung,* conceitos diretores de todo o pensamento freudiano, conceitos determinativos de todos os outros conceitos, estão já presentes e são chamados pelo seu nome no *Esquisse.* A irredutibilidade do "arretardamento" é sem dúvida a descoberta de Freud. Freud põe em jogo esta descoberta até nas suas conseqüências últimas e para lá da psicanálise do indivíduo. Na sua opinião, a história da cultura deve confirmá-la. Em *Moise et le monothéisme* (1937), a eficácia do retardamento e da extemporaneidade cobre amplos intervalos históricos *(G.W.,* XVI, p. 238-9). O problema da latência comunica aí, aliás de maneira muito significativa, com o da tradição oral e da tradição escrita (p. 170 e seguintes).

Embora em nenhum momento, no *Esquisse,* a exploração seja denominada escritura, as exigências contraditórias às quais responderá o *Bloc magique* estão já formuladas em termos literalmente idênticos: "reter permanecendo capaz de receber".

As diferenças no trabalho de exploração não dizem respeito apenas a forças mas também a lugares. E Freud quer já pensar ao mesmo tempo a força e o lugar. É o primeiro a não acreditar no caráter descritivo desta representação hipotética da exploração. A distinção entre as categorias de neurônios "não tem nenhuma base reconhecida, pelo menos quanto à morfologia, isto é, à histologia". É o índex de uma descrição tópica que o espaço externo, familiar e constituído, o exterior das ciências naturais, não poderia conter. Eis por que sob o título de "ponto de vista biológico", a "diferença de essência" *(Wesensverschiedenheit)* entre os neurônios é "substituída por uma diferença de meio de destinação" *(Schicksals-Milieuverschiedenheit):* diferenças puras, diferenças de situação, de conexão, de localização, de relações estruturais mais importantes do que os termos de suporte, e para as quais a relatividade do exterior e do interior é sempre arbitrai. O pensamento da diferença não pode dispensar-se de uma

tópica nem aceitar as representações correntes "do espaçamento.

Esta dificuldade aumenta ainda quando é preciso explicar as diferenças puras por excelência: as da qualidade, isto é, para Freud, da consciência. É preciso explicar "aquilo que conhecemos, de maneira enigmática *(riiiM-lhaft),* graças à, nossa "consciência". E'"dado que esta consciência não conhece nada do que até aqui tomamos em consideração, [a teoria] deve explicar-nos mesmo esta ignorância". Ora as qualidades são realmente diferenças puras: "A consciência dá-nos o que se chama *qualidades,* uma grande diversidade de sensações que são *de modo diferente (anders)* e cujo *modo diferente (Anders)* se diferencia *(unterschieden wird)* por referências ao mundo exterior Neste *modo diferente,* há séries, semelhanças, etc, mas não há propriamente nenhuma quantidade. Podemos perguntar-nos *como* nascem estas qualidades e *onde* nascem estas qualidades."

Nem fora nem dentro. Não pode ser no mundo exterior em que o físico só conhece quantidades, "massas em movimento e nada mais". Nem na interioridade do psíquico, isto é, da memória, pois a "reprodução e a recordação" são "desprovidas de qualidade" *(qualitàtslos).* Como não se trata de renunciar à representação, tópica, "deve-se encontrar a coragem de supor que há um terceiro sistema de neurônios, neurônios dc alguma maneira perceptivos; este sistema, excitado com os outros durante a percepção, não o seria mais durante a reprodução e os seus estados de excitaçao forneceriam as diferentes qualidades, isto é, seriam as *sensações conscientes".* Anunciando certa folha intercalar do bloco mágico, Freud, embaraçado pelo seu "jargão", diz a Fliess (carta 39, I.-I.-96) que intercala, que "faz deslizar" *(schieben)os* neurônios de percepção (w) entre os neurônios çp e ❖.

Desta última audácia nasce uma "dificuldade apa-' rentemente inconcebível": acabamos de encontrar uma permeabilidade e uma exploração que não procedem dc nenhuma quantidade. De que então? Do tempo puro. da temporalização pura naquilo que a une ao espaçamento: da periodicidade. Só o recurso à temporalidade e a uma temporalidade descontínua ou periódica per-

mite resolver a dificuldade e dever-se-ia pacientemente meditar nas sua* implicações. "Só vejo uma saída até aqui não tinha considerado o fluir da quantidade senão como transferência de uma quantidade (Orj) de um neurônio a outro. Mas deve haver um outro caráter, uma natureza temporal."

Freud acentua que, se a hipótese descontinuísta vai mais longe do que "a explicação fisicalista" pelo período, é porque aqui as diferenças, os intervalos, a descontinuidade são registrados, "apropriados" sem o seu suporte quantitativo. Os neurônios perceptivos, "incapazes de receber quantidades, apropriam-se do período de excitaçao". Diferença pura, ainda, e diferença entre os diastemas. O conceito de *período em geral* precede e condiciona a oposição da quantidade e da qualidade, com tudo o que ela dirige. Pois "os neurônios t|j têm também o seu período, mas este é sem qualidade ou, para ser mais rigoroso, monótono". Como veremos, este descontinuísmo será fielmente retomado pela *Note sur le bloc magique:* como no *Esquisse,* última ponta da audácia desenlaçando uma última aporia.

A continuação do *Esquisse* dependerá na sua totalidade deste apelo incessante e cada vez mais radical ao princípio da diferença. Nele reencontramos sempre, sob uma neurologia indicativa, desempenhando o papel representativo de uma montagem artificial, o projeto obstinado de dar conta do psiquismo pelo espaçamento, por uma topografia dos traços, por um mapa das explorações; projeto de situar a consciência ou a qualidade num espaço cuja estrutura e possibilidade é preciso portanto repensar; e de descrever "o funcionamento do aparelho" por diferenças e situações puras, de explicar como "a quantidade de excitaçao se exprime em 4» pela complicação e a qualidade pela *tópica",* fi porque a natureza deste sistema de diferenças e desta topografia é original e nada deve deixar fora de si que Freud multiplica na montagem do aparelho os "atos de coragem", as "hipóteses estranhas mas indispensáveis" (a propósito dos neurônios "segregadores" ou neurônios-c/Wt?). E quando renunciar à neurologia e às localizações anatômicas, não será para abandonar mas para transformar as suas preocupações topográficas. Entrará então em cena a escritura. O traço tor-

nar-se-á o grama; e o meio da exploração, uni espaçi mento numerado.

A estampa e o suplemento de origem

Algumas semanas depois do envio do *Esquisse* a Fliess, no decorrer de uma "noite de trabalho", todos os elementos do sistema se ordenam numa "máquina". Ainda não é uma máquina de escrever: "Tudo parecia ligar-se, as peças ajustavam-se umas nas outras, tinha-se a impressão de que a coisa era verdadeiramente uma máquina e que em breve andaria sozinha."[3] Em breve: dentro de trinta anos. Sozinha: quase.

Aproximadamente um ano mais tarde, o traço começa a tornar-se escritura. Na carta 52 (6-12-96), todo o sistema do *Esquisse* é reconstituído numa conceptualidade gráfica ainda inédita em Freud. Não é de surpreender que isto coincida com a passagem do neurológico ao psíquico. No centro dessa carta, as palavras "signo" *(Zeichen),* inscrição *(Niederschrift).* transcrição *(Umschrift).* Não só é aí explicitamente definida a comunicação do traço e do retardamento (isto é, de um presente não constituinte, originapamente reconstituído a partir dos "signos" da memória), mas também a situação do verbal está aí assinalada no interior de um sistema de escritura estratificada que está muito longe de dominar: "Sabes que trabalho na hipótese de que o nosso mecanismo psíquico se constituiu por uma sobreposição de estratos *(Aufeinanderschichtung),* quer dizer que de tempos a tempos o material presente sob a forma de traços mnésicos *(Erinnerungsspuren)* é submetido a uma *reestruturação (Umordnung),* de acordo com novas relações, a uma *transcrição (Umschrift).* A novidade essencial da minha teoria é portanto a afirmação que a memória não está presente uma única e simples vez, mas se repete, que ela é con-

signada *(niederlegt)* em diferentes espécies de signos... Não faço a menor idéia de qual seja o número de tais inscrições *(Niederschriflen).* Pelo menos três. possivelmente mais... as inscrições individuais estão separadas (de maneira não necessariamente tópica) de acordo com os seus transportadores neurônicos. .. *Percepção.* São os neurônios nos quais nascem as percepções, aos quais se liga a consciência, mas que não conservam em si mesmos nenhum traço do acontecimento. *Pois a consciência e a memória excluem-se. Sinal de percepção.* É a primeira inscrição das percepções, completamente incapaz de ter acesso à consciência, constituída por associação simultânea... *Inconsciente.* É a segunda inscrição.. . *Pré-consciente.* É a terceira inscrição, ligada às representações verbais, correspondendo ao nosso eu oficial... esta consciência pensante secundária, ocorrendo com retardamento no tempo, está possivelmente ligada à revivescência alucinatória de representações verbais."

É o primeiro gesto em direção à *Note.* Doravante, a partir da *Traumdeutung* (1900), a metáfora da escritura vai apoderar-se *ao mesmo tempo do problema do aparelho psíquico na sua estrutura e do problema do texto psíquico na sua textura.* A solidariedade dos dois problemas tornar-nos-á tanto mais atentos: as duas séries de metáforas — texto e máquina — não entram em cena ao mesmo tempo.

"Os sonhos seguem em geral explorações antigas", dizia o *Esquisse.* Será portanto preciso interpretar doravante a regressão tópica, temporal e formal do sonho como caminho de regresso numa paisagem de escritura, Não de escritura simplesmente transcritiva, eco pedregoso de uma verbaiidade ensurdecida, mas litografia anterior às palavras: metafonética, não-lingüística, a-lógica. (A lógica obedece à consciência, ou à pré-consciência, lugar das representações verbais; ao princípio de identidade, expressão fundadora da filosofia da presença. "Não passava de uma contradição lógica, **o** que não significa grande coisa", lemos em *O homem dos lobos.)* Deslocando-se **o** sonho numa floresta de escritura, a *Traumdeutung,* a interpretação dos sonhos será sem dúvida, a uma primeira aproximação, uma leitura e uma decifração; Antes da análise do

(3) ***Carla 32*** **(20-10-95). A máauina: "Os três sistemas de neurônios, o estado livre ou preso da quantidade, os processos primário e secundário, a tendência capital do sistema nervoso e a sua tendência para o compromisso, as duas regras biológicas da atenção e da defesa, os índices de quatidade, de realidade e de pensamento, o estado do grupo psicossexual, a condição sexual do recalque, enfim as condições da consciência como função perceptiva, tudo isso se ligava e se liga ainda hoje! Naturalmente, já não contenho a minha alegria. Por que não esperei duas semanas para te dirigir a minha comunicação..."**

sonho dc Irma, Freud mete-se por considerações de método. De acordo com um dos seus gestos familiares, opõe a velha tradição popular à psicologia dita científica. Como sempre, é para justificar a intenção profunda que anima a primeira. Esta perde-se, não há dúvida, quando, por um processo "simbólico", trata o conteúdo do sonho como uma totalidade indecomponível e inarticulada à qual bastará substituir uma outra totalidade inteligível e eventualmente premonitória. Mas por pouco Freud não aceita o "outro método popular": "Poder-se-ia defini-lo o "método da decifração" *(Chiffriermethode)* pois trata o sonho como uma espécie de escrita secreta *(Geheimschrijt)* na qual cada signo é traduzido, graças a uma chave *(Schlüssel)* fixa, por um outro signo cuja significação é bem conhecida" *(G. W.,* II/III, p. 102). Retenhamos aqui a alusão ao código permanente: é a fraqueza de um método ao qual Freud reconhece pelo menos o mérito de ser analítico e de soletrar um a um os elementos da significação.

Curioso exemplo aquele com que Freud ilustra esse processo tradicional: um texto de escrita fonética é investido e funciona como um elemento discreto, particular, traduzível e sem privilégio na escritura geral do sonho. Escrita fonética como escritura na escritura. Suponhamos por exemplo, diz Freud, que sonhei com uma carta *(Brief/epístola),* e depois com um enterro. Abramos um *Traumbuch,* livro onde estão consignadas as chaves dos sonhos, enciclopédia dos signos oníricos, esse dicionário do sonho que Freud em breve recusará. Ensina-nos que é preciso traduzir *(übersetien)* carta por despeito e enterro por noivado. Assim uma carta *(epístola)* escrita com letras *(litterae),* um documento de" sinais fonéticos, a transcrição de um discurso verbal, pode ser traduzida por um significante não verbal que, enquanto afeto determinado, pertence à sintaxe geral da escritura onírica. O verbal é investido e a sua transcrição fonética é apreendida, longe do centro, numa rede de escrita muda.

Freud vai então buscar um exemplo em Artemidoro cíe Daldis (séc. II), autor de um tratado de interpretação dos sonhos. Tomemos o pretexto para lembrar que no séc. XVIII, um teólogo inglês, desconhecido de Freud/ já se tinha reportado a Artemidoro com uma intenção que merece sem dúvida ser comparada Warburton descreve o sistema dos hieróglifos e vê nele, com razão ou sem ela, pouco importa aqui, diferentes estruturas (hieróglifos próprios ou simbólicos, podendo cada espécie ser curiológica ou trópica, sendo as relações de analogia ou de parte ao todo) que seria necessário confrontar sistematicamente com as formas de trabalho do sonho (condensação, deslocamento, sobredeterminaÇão). Ora Warburton, preocupado, por razões apologeticas, com assim fazer, em especial contra o Padre Kircher, "a prova da grande antigüidade desta nação", escolhe o exemplo de uma ciência egípcia que encontra todos os seus recursos na escrita "hieroglífica. Esta ciência é a *Traanidentung,* que se denomina também oneirocritia. Não passava de uma ciência da escritura nas mãos dos padres. Deus, segundo a crença dos egípcios, tinha feito dom da escritura do mesmo modo que inspirava os sonhos. Portanto os intérpretes não tinham outra coisa a fazer senão investigar, como o próprio sonho, no tesouro trópico ou curiológico. Encontravam aí, prontinha, a chave dos sonhos que em seguida fingiam adivinhar. O código hieroglífico tinha por si só o valor de *Traumbuch.* Pretenso dom de Deus, na verdade constituído pela história, tinha-se tornado o fundo comum onde mergulhava o discurso onírico: o cenário e o texto da sua encenação. Sendo o sonho construído como uma escrita, os tipos de transposição onírica correspondiam a condensações e a deslocamentos já operados e registrados no sistema dos hieróglifos. O sonho limitar-se-ia a manipular elementos *(ai^ytiít,* diz Warburton, elementos ou letras) contidos no tesouro hieroglífico, um pouco como uma palavra escrita se iria inspirar numa língua escrita: "... Trata-se de examinar que fundamento pode ter tido, originariamen-(e, a interpretação que o Oneirocrítico dava, quando dizia a uma pessoa que o consultava sobre algum dos

(4) Warburton, autor de *A missão divina de Moisés.* A quarta parte da sua obra foi em 1744 traduzida para o francês com o título *Essai sur les Hiéroslyplies des Egyptiens, ou Von voit VOrigine et le Progrès uu langage et de Vécriture, VAntlquité des Sciences en Égypte, et VOrigine du culte des Animaux.* Esta obra, dc que falaremos noutro lugar, •eve uma influência considerável. Marcou toda a reflexão da época sobre a linguagem e os signos. Os redatores da *Encyclopédie,* Condillac e, por seu intermédio, Rousseau, inspiraram-se muito nela adotando em especial o seguinte tema: o caráter originariamehte metafórico da linguagem.

seguintes sonhos, que um *dragão* significava a *realeza,* que uma *serpente* indicava doença-. .; que *rãs* indicavam impostores..." Que faziam então os hermeneutas da época? Consultavam a própria escritura: "Ora, os primeiros intérpretes dos sonhos não eram charlatães nem impostores. Aconteceu simplesmente que, tal como os primeiros astrólpgos judiciários, eram mais supersticiosos do que os outros homens do seu tempo, e que eram os primeiros a cair na ilusão. Mas, mesmo que supuséssemos que foram tão charlatães como os seus sucessores, pelo menos precisaram primeiro de materiais de que dispusessem; e estes materiais jamais puderam ser de natureza a agitar de uma maneira tão bizarra a imaginação de cada particular. Aqueles que os consultavam terão querido encontrar uma analogia conhecida, que servisse de fundamento à sua decifração; e eles próprios terão recorrido igualmente a uma autoridade confessada, a fim de apoiar a sua ciência. Mas que outra analogia e que outra autoridade poderia haver senão os *hieróglifos simbólicos,* que então se tinham tornado uma coisa sagrada e misteriosa? Eis a solução natural da dificuldade. A ciência simbólica... servia de fundamento às suas interpretações."

Introduz-se aqui a ruptura freudiana. É certo que Freud pensa que o sonho se desloca como uma escritura original, pondo as palavras em cena sem se submeter a elas; é certo que pensa aqui um modelo de escritura irredutível à palavra e comportando, como os hieróglifos, elementos pictográficos, ideogramáticos e foné-ÜCGS. Mas faz da escritura psíquica uma produção tão originária que a escritura tal como julgamos poder ouvi-la em seu sentido próprio, escritura codada e visível "no mundo", não passaria de uma metáfora. A psíquica, por exemplo a do sonho que "segue explorações antigas", simples momento na regressão para a escritura "primária", não se deixa ler a partir de nenhum código. É certo que trabalha com uma massa de elementos codificados no decorrer de uma história individual ou coletiva. Mas nas suas operações, no. seu léxico e na sua sintaxe, um resíduo puramente idiomático é irredutível, o qual deve carregar todo o peso da interpretação, na comunicação entre os^ inconscientes, O sonhador inventa a sua própria gramática. Não há material significante ou texto prévio que ele se *comentasse* em usar, mesmo que jamais se prive dele. Tal é, apesar do seu interesse, o limite da *Chiffriermethode* e do *Traumbuch.* Tanto quanto à generalidade e à rigidez do código, este limite reside no fato de haver uma excessiva preocupação com *conteúdos,* uma reduzida preocupação com relações, situações, funcionamento e diferenças: "O meu processo não é tão cômodo quanto o do método popular de decifração que traduz o conteúdo dado de um sonho segundo um código estabelecido; sou mais levado a pensar que o mesmo conteúdo de sonho pode abrigar também um sentido diferente em pessoas diferentes e num contexto diferente" (p. 109). Aliás, para sustentar esta afirmação, Freud julga poder recorrer à escrita chinesa: "Estes [os símbolos do sonho] têm muitas vezes significações múltiplas, de tal modo que, como na escrita chinesa, só o contexto torna possível, em cada caso, a apreensão correta" (p. 358).

A ausência de qualquer código exaustivo e absolutamente infalível significa que na escritura psíquica, que anuncia assim o sentido de toda a escritura em geral, a diferença entre significante e significado nunca é radical. A experiência inconsciente, antes do sonho que segue explorações antigas, não pede emprestados, produz os seus próprios significantes, não os cria na verdade no seu próprio corpo mas produz a sua significância. Sendo assim não se trata mais de significantes propriamente ditos. E a possibilidade da tradução, se está longe de ser anulada — pois entre os pontos de identidade ou de aderência do significante ao significado, a experiência não deixa em seguida de marcar distâncias — parece principal e definitivamente limitada. £ talvez o que Freud entende, sob um outro ponto de vista, no artigo sobre o *Recalque:* "O recalque trabalha de maneira *perfeitamente individual" (G. W.,* X, p. 252). (A individualidade não é aqui nem em primeiro lugar a de um indivíduo mas a de cada "ramo do recalcado que pode ter o seu destino próprio".) Não há tradução, nem sistema de tradução, a não ser que um código permanente permita substituir ou transformar os significantes conservando o mesmo significado, sempre *presente* apesar da ausência -deste ou daquele signifi-

cante determinado. A possibilidade radical da substituição estaria assim implicada pelo par de^ conceitos significado / significantc, portanto peta próprio conceito dc signo. Nada muda no caso de, com Saussure, só distinguirmos o significado do significante como as duas laces de uma mesma folha. A escritura originária, se c que existe uma, deva produzir o espaço e o corpo da própria folha.

Dir-sc-á: c contudo Freud traduz o tempo todo. Acredita na generalidade c na fixidez de um certo código da escritura onírica: "Quando nos familiarizamos com a exploração superabundante da simbólica para a encenação do material sexual no sonho, devemos interrogar-nos se uma grande parte destes símbolos não fazem a sua entrada como as "siglas" da estenografia cem uma significação bem estabelecida de uma vez para sempre e encontramo-nos perante a tentação de esboçar um novo *Traumbuch* segundo o método-de-decifração" (11/111, p. 356). E de fato, Freud não deixou de propor códigos, regras de uma grande generalidade. E a substituição dos significantes parece ser realmente a atividade essencial da interpretação psicanalítica. É verdade. Freud nem por isso deixa contudo de atribuir um limite essencial a esta operação. Ou melhor um duplo limite.

Considerando em primeiro lugar a expressão verbal, tal qual está circunscrita no sonho, notamos que a sua sonoridade, o corpo da expressão, não se apaga perante o significado ou pelo menos não se deixa atravessar c transgredir como o faz no discurso consciente. Age enquanto tal, com a eficácia que Artaud lhe destinava na cena da crueldade. Ora um corpo verbal não sc deixa traduzir ou transportar para uma outra língua. Ê aquilo mesmo que a tradução deixa de lado. Deixar de lado o corpo é mesmo a energia essencial da tradução. Quando ela reinstitui um corpo, é poesia. Neste sentido, constituindo o corpo do significante o idioma para todo o palco do sonho, o sonho é intradúzível: "O sonho depende tão intimamente da expressão verbal que, como Ferenczi justamente notou, cada língua tem a sua própria língua de sonho. Em regra geral, um sonho é intradúzível em outras línguas e um livro como este não o é mais, pelo menos assim pensava".

O que aqui vale para uma língua nacional determinada vale *a fortiori* para uma gramática individual.

Por outro lado, esta impossibilidade de alguma maneira horizontal, de uma tradução sem perdas tem o seu princípio numa impossibilidade vertical. Referimo-nos aqui ao devir-consciente dos pensamentos inconscientes. Se não podemos traduzir o sonho para uma outra língua é também porque no interior do aparelho psíquico nunca há relação de simples tradução. É sem razão que se fala, diz-nos Freud, de tradução ou de transcrição para descrever a passagem dos pensamentos inconscientes pelo pré-consciente em direção à consciência. Também aqui. o conceito metafórico de tradução *(Übersetzung)* ou de transcrição *(Umschrijt)* é perigoso não pelo fato de fazer referência à escritura mas pelo fato de supor um texto que já está ali, imóvel, presença impassível de uma estátua, de uma pedra escrita ou de um arquivo cujo conteúdo significado seria transportado sem prejuízo para o elemento de uma outra linguagem, a do pré-consciente ou do consciente. Não basta portanto falar de escritura para ser fiel a Freud, pois podemos então traí-lo mais do que nunca.

Isso nos é explicado no último capítulo da *Traumdeutung.* Trata-se então de completar uma metáfora pura e convencionalmente tópica do aparelho psíquico com o apelo à força e a duas espécies de processos ou de tipos de percurso da excitação: "Tentemos agora corrigir algumas imagens [ilustrações intuitivas: *Anschauungeii]* que corriam o risco de se formar erradamente, enquanto tínhamos perante o nosso olhar os dois sistemas, no sentido mais imediato e mais grosseiro, como duas localidades no interior do aparelho psíquico imagens que deixaram a sua marca nas expressões "recalcar" e "penetrar". Assim quando dizemos que um pensamento inconsciente se esforça, depois de traduzido *(Übersetzung),* em direção ao pré-consciente para penetrar em seguida na consciência, não queremos dizer que um segundo pensamento, situado num novo local, se deve ter formado, uma espécie de transcrição *(Umschrijt),* ao lado do qual se manteria o texto original; e do ato de penetrar na consciência, queremos

também afastar cuidadosamente toda idéia de mudança de lugar."[5]

Interrompamos por um instante a nossa citação. O texto consciente não é portanto uma transcrição porque não houve que transpor, que transportar um texto *presente noutro lugar* sob a forma de inconsciência. Pois o valor de presença pode também perigosamente afetar o conceito de inconsciente. Não há portanto verdade inconsciente para encontrar porque ela estaria escrita noutro lugar. Não existe texto escrito e presente noutro lugar, que desse ocasião, sem ser por ele modificado, a um trabalho e a uma temporaüzação (pertencendo esta, se seguirmos a literalidade freudiana, à consciência) que lhe seriam exteriores e flutuariam nà sua superfície. Não existe texto presente em geral, nem mesmo há texto presente-passado, texto passado como tendo sido presente. O texto não é pensável na forma, originária ou modificada, da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente-, constituído por arquivos que são *sempre já* transcrições. Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução. Sempre já, isto é, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nacluraglich,* posteriormente, *suplementarmente: nacluraglich* também significa *suplementar.* O apelo do suplemento é aqui originário e escava aquilo que se reconstitui mais tarde como o presente. O suplemento, aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno, é também aquilo que supre. "Suprir: 1. Acrescentar o que falta, fornecer o excesso que é preciso" diz Littré, respeitando como um sonâmbulo a estranha lógica desta palavra. É nela que é preciso pensar a possibilidade do depois e sem dúvida também a relação do primário ao secundário em todos os seus níveis. Notemo-lo: *Nachtrag* tem também um sentido preciso na ordem da letra: é o apêndice, o codicilo, o *post-scriptum.* O texto que se denomina presente só se decifra no pé da página, na neta ou *post-scriptum.* Antes desta recorrência, o presente não passa de um apelo de nota. Que o presente

(5) (!'. 615) *Le Mui ei le Ça (G. W.,* **XIII, cap. 2) acentua também o perigo da representação tópica dos fatos psíquicos.**

em geral não seja originário mas reconstituído, que não seja a forma absoluta, plenamente viva e constituinte da experiência, que não haja pureza do presente vivo, é o tema, formidável para a história da metafísica, que Freud nos leva a pensar através de uma conceptualidade desigual à própria coisa. Este pensamento é sem dúvida o único que não se esgota na metafísica ou na ciência.

Dado que a passagem para a consciência não é uma escritura derivada e repetitiva, transcrição duplicando a escritura inconsciente, produz-se de maneira original e, na sua própria secundariedade, é originária e^ irredutível. Como a consciência é para Freud superfície oferecida ao mundo exterior, é aqui que em vez de percorrer a metáfora no sentido banal, é preciso pelo contrário compreender a possibilidade da escritura que se diz consciente e atuante no mundo (exterior visível da grafia, da literalidade, do devir-literário da literalidade, etc.) a partir desse trabalho de escritura que circula como uma energia psíquica entre o inconsciente e o consciente. A consideração "objetivista" ou "mundana" da escritura nada nos ensina se não a referirmos a um espaço de escritura psíquica (dír-se-ia de escritura transcendental no caso de, com Husserl, se ver na psique uma região do mundo. Mas como é também o caso de Freud, que quer respeitar ao mesmo tempo o estar--no-mundo do psíquico, o seu ser-local, e a originalidade da sua topologia, irredutível a toda a intramundaneidade vulgar, é preciso talvez pensar que o que descrevemos aqui como trabalho da escritura elimina a diferença transcendental entre origem do mundo e estar-no--mundo. Elimina-a produzindo-a: meio do diálogo e do mal-entendido entre os conceitos husserliano e heideggeriano de estar-no-mundo).

Quanto a essa escritura não transcritiva, Freud acrescenta com efeito um esclarecimento essencial. Ele colocará em evidência: 1) o perigo que haveria em imobilizar ou esfriar a energia numa metáfora ingênua do lugar; 2) a necessidade não de abandonar mas de repensar o espaço ou a topologia dessa escritura; 3) que Freud, que gosta de *representar* sempre o aparelho psíquico numa montagem artificial, ainda não descobriu

um modelo mecânico adequado à conceptualidade gmfemática que já utiliza para descrever o texto psíquico.

"Quando dizemos que um pensamento pré-consciente é recalcado e em seguida recebido no inconsciente, estas imagens, tiradas da metafórica *(Vorstellungskreis)* do combate pela ocupação de um terreno, poderiam levar-nos a supor que efetivamente uma organização *{Anordnung)* se desfez numa das localidades psíquicas e se encontra substituída por uma outra em outra localidade. Em vez destas analogias, digamos, o que parece corresponder, melhor ao que se passa na realidade, que um investimento de energia *(Energiebesetzung)* é fornecido ou retirado a uma organização determinada, de tal maneira que a formação psíquica está submetida ou subtraída ao controle de uma instância. Mais uma vez, substituímos um modo de representação tópica por um modo de representação dinâmica; não é a formação psíquica que nos parece ser o móbil *(das Bewegliche),* mas a sua inervação..." *(ibid.).*

Interrompamos uma vez mais a nossa citação. A metáfora da tradução como transcrição de um texto original separaria a força e a extensão, mantendo a exterioridade simples do traduzido e do traduzinte. Esta própria exterioridade, o estatismo e o topologismo desta metáfora, assegurariam a transparência de uma tradução neutra, de um processo foronômico e não metabólico. Freud acentua-o: a escritura psíquica não se presta a uma tradução porque é um único sistema energético, por mais diferenciado que seja, e porque cobre todo o aparelho psíquico. Apesar da diferença das instâncias, a escritura psíquica em gerai não é o deslocamento das significações na limpidez de um espaço imóvel, previamente dado, e a branca neutralidade de um discurso. De um discurso que poderia ser cifrado sem deixar de ser diáfano. Aqui a energia não se deixa reduzir e não limita mas produz o sentido. A distinção entre a força e o sentido é derivada em relação ao arquitraço, pertence à metafísica da consciência e da presença, ou melhor da presença no verbo, na alucinação de uma linguagem determinada a partir da palavra, da representação verbal. Metafísica da pré-consciência, diria talvez Freud, dado que o pré-consciente é o lugar que atribui à verbalidade. Sem isso, ter-nos-ia Freud ensinado algo de novo?

A força produz o sentido (e o espaço) apenas com o poder de "repetição" que o habita originariamente como a sua' morte. Este poder, isto é, este impoder que abre e limita o trabalho da força, inaugura a traduzibilidade. torna possível o que denominamos "a linguagem", transforma o idioma absoluto em limite sempre já transgredido: um idioma puro não é uma linguagem, só passa a sê-lo repetindo-se; a repetição desdobra sempre já a ponta da primeira vez. Apesar da aparência, isto não contradiz o que mais acima dizíamos do intraduzível. Tratava-se então de lembrar a origem do movimento de transgressão, a origem da repetição e o devir-linguagem do idioma. Instalando-nos *no dado ou no efeito da repetição,* na tradução, na evidência da distinção entre a força e o sentido, não só nos afastamos do objetivo original de Freud como apagamos o vivo da relação com a morte.

Seria portanto necessário examinar de perto — não o podemos naturalmente fazer aqui — tudo o que Freud nos dá a pensar da força da escritura como "exploração" na repetição *psíquica* dessa noção outrora neurológica: abertura do seu próprio espaço, efração, abertura de um caminho apesar das resistências, ruptura e irrupção *abrindo caminho (rupta, via rupta).* inscrição violenta de uma forma, traçado de uma diferença numa natureza ou numa matéria, que só são pensáveis como tais na sua *oposição* à escritura. A estrada abre-se numa natureza ou numa matéria, numa floresta ou num bosque *(hylé)* e procura aí uma reversibilidade de tempo e de espaço. Seria preciso estudar conjuntamente, genética e estruturalmente, a história do caminho e a história da escritura. Pensamos aqui nos textos de Freud sobre o trabalho do traço mnésico *(Erinnerungsspur)* que, por já não ser o traço neurológico, não é ainda a "memória consciente" *(V Inconscient, G. W.j* X, p. 288), no trabalho *itinerante* do traço, produzindo e não percorrendo o seu caminho A metáfora do caminho aberto, tão freqüente nas descrições de Freud, comunica sempre com o tema do *retardamento suplementar* e da reconstituição do sentido

mais tarde, depois de um caminhar dc toupeira, depois do labor subterrâneo de uma impressão. Esta deixou um traço laborioso que nunca foi *percebido,* vivido no seu sentido no presente, isto é, na consciência. O *post--scriptum,* que constitui o presente passado como tal, não se contenta, como talvez o tenham suposto Platão' Hegel e Proust, com despertá-lo ou revelá-lo na sua verdade. Ele o produz. O retardamento sexual é aqui o melhor exemplo ou a essência desse movimento?- Falso problema sem dúvida: o *sujeito* — presumidamente conhecido — da questão, a saber, a sexualidade, só é determinado, limitado ou ilimitado de ricochete e pela própria resposta. Em todo caso a de Freud é decisiva. Vede o homem dos lobos. É posteriormente que a percepção da cena primitiva -— realidade ou fantasma, pouco importa •— é vivida na sua significação e a maturação sexual não é a forma acidental desse atraso. "Com um ano e meio, recolheu impressões cuja compreensão diferida lhe foi possível na época do sonho pelo seu desenvolvimento, a sua exaltação e a sua investigação sexual." Já no *Esquisse,* a propósito do recalque na histeria: "Descobre-se em todos os casos que uma recordação é recalcada, a qual não se transforma em trauma senão posteriormente *(uur naclüràglicli).* A causa disto é o atraso *(Verspàtung)* da puberdade em relação ao conjunto do desenvolvimento do indivíduo. "Isto deveria conduzir se não à solução, pelo menos a uma nova posição do temível problema da temporalização e da chamada "intemporalidade" do inconsciente. Mais do que em outro lugar é aqui sensível a separação entre a intuição e o conceito freudianos. A intemporalidade do inconsciente não é sem dúvida determinada senão pela oposição a um conceito corrente de tempo, conceito tradicional, conceito da metafísica, tempo da mecânica ou tempo da consciência. Seria talvez preciso ler Freud como Heidegger leu Kant: como o *eu penso,* o inconsciente só é certamente intemporal perante um certo conceito vulgar do tempo.

A dióptrica e os hieróglijos

Não nos apressemos em concluir que, ao apelar para a energética contra a tópica da tradução, Freud

renunciava a localizar. Se, como veremos, se obstina em dar uma representação projetiva e espacial, a saber, puramente mecânica, dos processos energéticos, não é apenas pelo valor didático da exposição: é irredutível uma certa espacialidade, cuja idéia de sistema em geral não poderia deixar-se separar; a sua natureza é tanto mais enigmática quanto já não se pode considerá-la como o meio homogêneo e impassível dos processos dinâmicos e econômicos. Na *Traumdeutung,* a máquina metafórica ainda não está adaptada à analogia escriturai que já dirige, como em breve se verá, toda a exposição descritiva de Freud. É uma *máquina óptica.*

Retomemos a nossa citação. Freud não quer renunciar à metáfora tópica contra a qual acaba de nos precaver: "Contudo considero útil e legítimo continuar a servir-se da representação intuitiva [da metáfora: *anschauliche Vorstellung]* dos dois sistemas. Evitamos todo uso infeliz deste modo de encenação *(Darstellungsweise)* lembrando-nos que 'as representações *(Vors(ellungen),* os pensamentos e as formações psíquicas em geral não devem ser localizadas em elementos orgânicos do sistema nervoso, mas por assim dizer *entre si,* no lugar em que se formam as resistências e as explorações que lhes correspondem. Tudo o que se pode tornar objeto *(Gegenstand)* da nossa percepção interna é *virtual,* como a imagem dada num telescópio pelo caminhar do raio luminoso. Mas os sistemas, *que não são do psíquico* [o sublinhado é nosso] e jamais são acessíveis à nossa percepção psíquica, podem ser comparados às lentes do telescópio que projetam a imagem. Se prolongamos esta analogia, a censura entre os dois sistemas corresponderia à refração [à quebra do raio: *Slrahlenbreclnmg]* quando da passagem para um novo meio (p. 615-616).

Esta representação já não se deixa compreender num espaço de estrutura simples e homogênea. A mudança de meio e o movimento da refração indicam-no suficientemente. Em seguida Freud, apelando de novo para a mesma máquina, introduz uma diferenciação interessante. No mesmo capítulo, no parágrafo sobre *A regressão,* tenta explicar a relação da memória e da percepção no traço mnésico: "A idéia de que dispomos assim é a de uma *localidade psíquica.* Queremos deixar

completamente de lado a idéia de que o aparelho psíquico de que aqui se trata nos é igualmente conhecido como preparação *[Prãparat;* preparação de laboratório] anatômica e queremos manter cuidadosamente a nossa pesquisa afastada de uma determinação de algum modo anatômica da localidade psíquica. Permanecemos num terreno psicológico e propomo-no& apenas continuar a requerer uma representação do instrumento que serve para as operações psíquicas sob a forma de uma espécie de microscópio complexo, de um aparelho fotográfico e de outros aparelhos da mesma natureza. A localidade psíquica corresponde em seguida a um lugar *(Ort)* no interior de tal aparelho, lugar no qual se forma um dos primeiros estados da imagem. No microscópio e no telescópio, bem entendido, só são, em certa medida, localidades e regiões ideais nas quais não está situada nenhuma parte perceptível do aparelho. Julgo ser supérfluo desculpar-me pelas imperfeições destas imagens e de outras imagens semelhantes" (p. 541).

Para além do aspecto pedagógico, esta ilustração justifica-se pela diferença entre o *sistema* e o *psíquico:* o sistema psíquico não é psíquico e só se trata dele nesta descrição. Depois é o andamento do aparelho que interessa a Freud, o seu funcionamento e a ordem das suas operações, o tempo regrado do seu movimento tal qual é *tomado* e descoberto nas peças do mecanismo: "Rigorosamente não temos necessidade de supor uma organização realmente espacial dos sistemas psíquicos. Basta-nos que uma consecução ordenada seja estabelecida com constância de maneira que, por ocasião de certos acontecimentos psíquicos, os sistemas sejam percorridos pela excitaçao segundo uma consecução temporal determinada". Finalmente estes aparelhos de óptica *captam* a luz; no exemplo fotográfico registram-no.[6] Freud quer já explicar o negativo ou a escritura da luz e eis a diferenciação *(Differenzierung)* que introduz. Atenuará as "imperfeições" da analogia c talvez as "desculpará". Sobretudo acentuará a exigência, à primeira vista contraditória, que preocupa Freud desde o *Esquisse* e que só será satisfeita pela máquina dc escrever, pelo "bloco mágico": "Somos então levados a introduzir uma primeira diferenciação na extremidade sensível [do aparelho]. Das nossas percepções permanece no nosso aparelho psíquico um traço *(Spur)* que podemos chamar "traço mnésico" *(Erinnerungsspur).* A função que se relaciona com este traço mnésico é por nós denominada "memória". Se levarmos a sério o projeto de ligar os acontecimentos psíquicos a sistemas, o traço mnésico só pode consistir em modiíicações permanentes dos elementos do sistema. Ora. já o mostrei por outro lado, surgem evidentemente dificuldades pelo fato de um único e mesmo sistema reter fielmente as modificações dos seus elementos ao mesmo tempo que oferece uma nova receptividade à modificação, sem jamais perder a sua capacidade de recepção" (p. 534). Serão portanto necessários dois sistemas numa só máquina. Este duplo sistema, concedendo a nudez da superfície e a profundidade da retenção, só de longe e com muitas "imperfeições" podia ser representado por uma máquina óptica. "Seguindo a análise do sonho, entrevemos um pouco a estrutura desse instrumento, o mais maravilhoso e o mais misterioso de todos, só um pouco, mas é um começo. . ." É o que podemos ler nas últimas páginas *ás Traumdeutung* (p. 614). Só um pouco. A representação gráfica do sistema (não psíquico) do psíquico não está pronta no momento em que a do psíquico já ocupou, na própria *Traumdeutung,* um terreno considerável. Avaliemos esse atraso.

A característica da escritura foi por nós denominada noutro lugar, num sentido difícil desta palavra, *espaçamento:* diastema e devir-espaço do tempo, também desenvolvimento numa localidade original, de significações que a consecução linear irreversível, passando de

(6) A metáfora do negativo fotográfico é muito freqüente. Ver *Sur h dynamlque du transferi* (G. *W.,* VIII, p. 364-65). As noções de negativo e de impressão são aí os principais instrumentos da analogia. Na analise de Dora, Freud define a transferência em termos de edição, de reedição, de impressões estereotipadas ou revistas e corrigidas. *Quelques rert\arques sur le concept d'inconsciem dons la psychanalyse,* 1913 <G. fv., X, p. 436) comparam ao processo fotográfico as relações do consciente com o inconsciente: "O primeiro estádio da fotografia é o negaüvo; cada imagem fotográfica tem de passar pela prova do "processo negativo" e aqueles negativos que se comportaram bem nesta prova são admitidos ao "processo positivo" que se termina com a imagem." Hervey de Saint-Denys consagra um capítulo inteiro do seu livro à mesma analogia. As intenções são idênticas. Inspiram também uma precaução que voltaremos a encontrar na *Note sur le bloc magique:* "A memória aliás possui sobre o aparelho fotográfico essa maravilhosa superioridade que possuem as forças da natureza de serem elas próprias a renovar os seus meios de ação."

ponto de presença cm ponto de presença, só podia estender e em certa medida não conseguir recalcar. En\ especial na escrita chamada fonética. É profunda a conivência entre esta e o logos (ou o tempo da lógica) dominado pelo princípio de não-contradição fundamento de toda a metafísica da presença. Ora' em todo espaçamento silencioso ou não puramente fònico das significações, são possíveis encadeamentos que não mais obedecem à linearidade do tempo lógico, do tempo da consciência ou da pré-consciência, do tempo da "representação verbal". Não é clara a fronteira entre o espaço não-fonético da escritura (mesmo na escrita "fonética") e o espaço do palco do sonho.

Não é portanto de surpreender que Freud, para sugerir a estranheza das relações lógico-temporais no sonho, recorra constantemente à escritura, à sinopse espacial do pictograma, da charada, do hieróglifo, da escrita não-fonética em geral. Sinopse e não estase: cena e não quadro. O laconismo,[7] o lapidar do sonho não é a presença impassível de signos petrificados.

A interpretação soletrou os elementos do sonho. Fez aparecer o trabalho de condensação e de deslocamento. É preciso ainda dar conta da síntese que compõe e põe em cena. É preciso interrogar os recursos da encenação *(die Darstellungsmittel).* Um certo policentrismo da representação onírica é inconciliável com o desenrolar aparentemente linear, unilinear, das puras representações verbais. A estrutura lógica e ideal do discurso consciente deve portanto submeter-se ao sistema do sonho, subordina-se a ele como uma peça da sua maquinaria. "As peças isoladas desta formação complicada dizem naturalmente respeito umas às outras segundo relações lógicas muito variadas. Formam primeiros planos, fundos, digressões e esclarecimentos, propõem condições, demonstrações e protestações. Depois quando toda a massa destes pensamentos do sonho é submetida à pressão do trabalho do sonho e estas peças são retorcidas, fragmentadas e reunidas, um pouco como blocos de gelo flutuantes, coloca-se o problema de saber em que é que se tornam as conjunções lógicas que até então tinham constituído a estrutura. Como

(7) "O sonho é parciraonioso, indigente, lacônico" *(G.W.,* II/III, p. 284). O sonho é "estenográfico" (ver mais acima).

é que o sonho põe em cena o "se", o "porque", o "do mesmo modo que", o "embora", o "ou... ou" e todas as outras conjunções sem as quais a frase ou o discurso permaneceriam ininteligíveis para nós?" (p. 316-17).

Esta encenação pode ser comparada em primeiro lugar a essas formas de expressão que são como a escritura na palavra: a pintura ou a escultura dos significantes que inscrevem num espaço de coabitação elementos que a cadeia falada deve reprimir. Freud os opõe à poesia que "usa o discurso falado" *(Rede).* Mas o sonho não tem também o uso da palavra? "No sonho, vemos mas não ouvimos", dizia o *Esquisse.* Na verdade, como o fará Artaud, Freud visava então menos à ausência do que a subordinação da palavra na cena do sonho. Longe de desaparecer, o discurso muda então de função e de dignidade. Está situado, rodeado, investido (em todos os sentidos desta palavra), constituído. Insere-se no sonho como a legenda nas histórias em quadrinhos,-essa combinação picto-hieroglífica na qual o texto fonético é o complemento e não o senhor da narrativa: "Antes que a pintura tivesse chegado ao conhecimento das suas leis de expressão próprias... nos quadros antigos deixava-se pender da boca dos personagens bandeirolas que tinham inscrito *(eds Schrift)* o discurso que o pintor duvidava poder por em cena no quadro" (p. 317).

A escritura geral do sonho supera a escrita fonética e volta a por a palavra no seu lugar. Como nos hieróglifos ou nas charadas, a voz é cercada.. Logo no princípio do capítulo sobre *O trabalho do sonho* nenhuma dúvida nos resta a tal respeito, embora Freud ainda aí se sirva desse conceito de tradução contra o qual mais adiante nos põe de sobreaviso. "Os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho [o latente e o manifesto] surgem diante de nós como duas encenações do mesmo conteúdo em duas línguas diferentes; ou melhor, o conteúdo do sonho aparece-nos como uma transferência *(Übertragung)* do pensamento do sonho para um outro modo de expressão cujos signos e gramática só poderemos aprender a conhecer comparando o original

com a tradução. Os pensamentos do sonho são-nos imediatamente inteligíveis logo que deles temos experiência. O conteúdo do sonho é dado como uma escrita figurativa *(Bilderschrift)* cujos signos devem ser transferidos um por um na língua dos pensamentos do sonho". *Bilderschrijc.* não imagem .jnscrita mas escrita figurada, imagem dada não a uma percepção simples, consciente e presente, da própria coisa — supondo que isso exista — mas a uma leitura. "Seríamos evidentemente induzidos em erro se quiséssemos ler estes sinais pelo seu valor de imagem e não pela sua referência significativa *(Zeichenbeziehung)* ... O sonho é esse enigma figurativo *(Bilderràtsel)* e os nossos predecessores no domínio da interpretação dos sonhos cometeram o erro de considerar a charada como composição de um desenho descritivo." O conteúdo figurado é portanto na verdade uma escritura, uma cadeia significante de forma cênica. Neste sentido resume, é certo, um discurso, é a *economia da palavra.* Todo o capítulo sobre *A aptidão para a encenação (Darstellbarkeit)* demonstra-o perfeitamente. Mas a transformação econômica recíproca, a retomada total no discurso, é a princípio impossível ou limitada. Isso resulta em primeiro lugar do fato de serem as palavras também "primariamente" coisas. É assim que no sonho, são retomadas, "agarradas" pelo processo primário. Não nos podemos portanto contentar em dizer que, no sonho, as "coisas" condensam as palavras; que inversamente os significantes não-verbais se deixam em certa medida interpretar em representações verbais. É preciso reconhecer que as palavras, na medida em que são atraídas, seduzidas, no sonho, em direção ao limite fictício do processo primário, têm a tendência a se tornarem puras e simples coisas. Limite aliás também fictício. Palavras puras e coisas puras são portanto, como a idéia do processo primário e, em seguida, do processo secundário, 'dicções teóricas". O entre-dois do "sonho" e o entre-dois da "vigília" não se distinguem *essencialmente,* quanto à natureza da linguagem. "As palavras são muitas vezes tratadas pelo sonho como coisas e sofrem então as mes-

mas montagens que as representações das coisas."[5] Na *regressão formal* do sonho, a espacialização da encenação *não surpreende* as palavras. Aliás não poderia mesmo ter sucesso se a palavra não fosse desde sempre trabalhada no seu corpo pela marca da sua inscrição ou da sua aptidão cênica, pela sua *Darstellbarkeit* e todas as rormas do seu espaçamento. Este só pode ter sido recalcado pela palavra dita viva ou vigilante, pela consciência pela lógica, pela história da linguagem,' etc. A espaciahzaçao nao surpreende o tempo da palavra ou a idealidade do sentido, não lhe sobrevém como um acidente. A temporalização supõe a possibilidade simbólica e toda síntese simbólica, antes mesmo de cair num espaço "exterior" a ela, comporta em si o espaçamento como diferença. Eis por que a cadeia fônica pura, na medida em que implica diferenças, não é ela mesma uma continuidade ou uma fluidez puras do tempo. A diferença é a articulação do espaço e do tempo. A cadeia fônica ou a cadeia de escrita fonética são sempre já distendidas por esse mínimo de espaçamento essencial no qual poderão esboçar-se o trabalho do sonho e toda regressão formal em geral. Não se trata aí de uma negação do tempo, de uma parada do tempo num presente ou numa simultaneidade mas de uma outra estrutura, de uma outra estratificação do tempo. Também aqui a comparação com a escritura — desta vez com a escrita fonética — ilumina igualmente a escritura e o sonho:" [o sonho] restitui *um encadeamento lógico sob a forma da simultaneidade;* procede assim um pouco à maneira do pintor que reúne num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso todos os filósofos e todos os poetas que jamais se encontraram reunidos num pórtico ou no cume de uma montanha. .. Este modo de encenação

r \v\in?, ^èmen' m(la Pr>ologique à la áoctrine des revés (1916, o.w *u/m,* p. 419) consagra um importante desenvolvimento à regressão formal que, dizia a *Traumdeutung, luz* que "modos de expressão e de encenação primitivos se substituam àqueles a que estamos habituados" (p. 554). Freud insiste sobretudo no papel que aí desempenha a representação verbal: "É digno de nota que o trabalho do sonho sé prenda tao pouco as representações verbais; está sempre pronto para substituir as palavras umas pelas outras até encontrar a expressão que mais facilmente se deixa manejar na encenação plástica." Esta passagem é seguida de uma comparação, do ponto de vista das representações de palavras e das representações de coisas, entre a linguagem do sonhador e a linguagem do esquizofrênico. Seria preciso comentá-la de perto. Talvez constatássemos (contra Freud?) que uma determinação rigorosa da anomalia é aí impossível. Sobre o papel da representação verbal no pré-consciente e o caráter então secundário dos elementos visuais ver *Le Moi et te Ça,* cap. 2.

mantém-se no pormenor. De cada vez que aproxima dois elementos, garante um elo especialmente íntimo entre os elementos que lhes correspondem nos pensamentos do sonho. Passa-se o mesmo que no nosso sistema de escrita, *ab* significa que as duas letras devem ser pronunciadas como uma única sílaba, *a* e *b* separadas por um espaço branco são reconhecidas, uma, *a,* como a última letra de uma palavra, a outra *b,* como a primeira letra de uma palavra" (p. 319).

O modelo da escrita hieroglífica reúne de maneira mais visível — mas encontramo-la em toda escritura — a diversidade dos modos e das funções do signo no sonho. Todo signo — verbal ou não — pode ser utilizado em níveis, em funções e configurações que não são prescritas na sua "essência" mas nascem do jogo da diferença. Resumindo todas estas possibilidades, Freud conclui: "Apesar da multiplicidade destas faces, pode dizer-se que a encenação do trabalho do sonho, que certamente não é feita *para ser compreendida,* não oferece ao tradutor mais dificuldades do que, de certo modo, ofereciam aos seus leitores os escritores que, na antigüidade, se serviam dos hieróglifos" (p. 346-347).

Mais de vinte anos separam a primeira edição da *Traumdeutung* da *Note sur le bloc magique.* Se continuarmos a acompanhar as duas séries de metáforas, as que dizem respeito ao sistema não-psíquico do psíquico e as que dizem respeito ao próprio psíquico, que se passa?

Por um lado, o alcance *teórico* da metáfora *psicográfica* vai ser cada vez melhor refletida. De algum modo é-lhe consagrada uma questão de método. É com uma grafemática futura, mais do que com uma lingüística dominada por um velho fonologismo, que a psicanálise se vê chamada a colaborar. Freud recomenda-o *literalmente* num texto de 1913,[9] e nada temos aqui a acrescentar, a interpretar, a renovar. O interesse da psicanálise pela lingüística pressupõe que se "transgrida" o "sentido habitual da palavra, linguagem". "Pela palavra linguagem não devemos entender aqui apenas a expressão do pensamento em palavras,

(9) *Das Interesse an der Psychoanalyse, G.W.,* VIII, p. 390, A segunda parte deste texto, consagrada às "ciências não-psicológicas", diz respeito em primeiro lugar à ciência da linguagem (p. 493) antes da Filosofia, a Biologia, a História, a Sociologia, a Pedagogia.

mas também a linguagem gestual e toda espécie de expressão da atividade psíquica, como a escrita". E depois de ter lembrado o arcaísmo da expressão onírica que admite a contradição[10] e privilegia a visibilidade, Freud esclarece: "Parece-nos mais justo comparar o sonho a um sistema de escrita do que a uma língua. De fato a interpretação de um sonho é totalmente análoga à decifraçâo de uma escrita figurativa da antigüidade, como os hieróglifos egípcios. Nos dois casos, há elementos que não são determinados para a interpretação ou a leitura mas devem assegurar apenas, enquanto determinativos, a inteligibilidade de outros elementos. A plurivocidade dos diferentes elementos do sonho tem o seu equivalente nestes sistemas de escrita antiga... Se até aqui esta concepção da encenação do sonho não foi mais posta em execução, é porque isso depende de uma situação que se pode facilmente comprender: o ponto de vista e os conhecimentos com os quais o lingüista abordaria um tema como o do sonho escapam totalmente ao psicanalista" (p. 404-5).

Por outro lado, no mesmo ano, no _artigo sobre *O Inconsciente,* é a problemática do próprio *aparelho* que começa á ser retomada nos conceitos escriturais: nem, como no *Esquisse,* numa topologia de traços sem escritura, nem, como na *Traumdeutung,* no funcionamento de mecanismos ópticos. O debate entre a hipótese funcional e a hipótese tópica diz respeito a lugares *de inscrição (Niederschrift):* "Quando um ato psíquico (limitamo-nos aqui a um ato do tipo da *representação [Vorstellung.* O sublinhado é nosso]) conhece uma transformação que o faz passar do sistema Ics ao sistema Cs (ou Pcs), deveremos admitir que a esta transformação esteja ligada uma nova fixação, uma espécie de nova inscrição da representação interessada, inscrição que pode portanto ser também recolhida numa nova localidade psíquica e ao lado da qual persistiria a inscrição inconsciente originária? Ou devemos antes crer que a transformação consiste numa mudança de estado que se rea-

(10) Sabemos aue toda a nota *Über den Gegenstnn der Vrworte* (1910) procura demonstrar na trilha de Abel, e com uma grande abundância de exemplos tirados da escrita hieroglífica, que o sentido contraditório ou indeterminado das palavras primitivas só podia ser determinado, receber a sua diferença e as suas condições de funcionamento, pelo gesto e pela escrita *(&.W.,* VIII, p. 214). Sobre este texto e a hipótese de Abel, ver E. Benveniste, *Problèmes de linguístique génêrale,* cap. VII.

lizaria sobre o mesmo material e na mesma localidade?"' *(G. W.,* X, p. 272-273). A discussão que se segue não nos interessa diretamente aqui. Lembremos apenas que a hipótese econômica e o difícil conceito de contra-investimento *(Gegenbesetzung:* "único mecanismo do recalque originário" p. 280) que Freud introduz depois de ter renunciado a tomar uma decisão não elimina a diferença tópica das duas inscrições. [11] E notemos que 0 conceito de inscrição permanece ainda o simples *elemento* gráfico de um aparelho que não é uma máquina de escrever. A diferença entre o sistema e o psíquico está ainda em elaboração: a grafia está reservada à descrição do conteúdo psíquico ou de um elemento da máquina. Poderíamos pensar que esta está submetida a um outro princípio de organização, a um outro destino diferente da escritura. É talvez também porque o fio condutor do artigo sobre *O Inconsciente,* o seu *exemplo,* como o acentuamos, é o destino de uma *representação,* consecutiva a um primeiro registro. Quando se descrever a percepção, o aparelho de registro ou de inscrição originária, o "aparelho de percepção" já não poderá ser outra co<sa senão uma máquina de escrever. A *Note sur le bloc magique,* doze anos mais tarde, descreverá o aparelho de percepção e a origem da memória. Durante muito tempo separadas e colocadas em níveis diversos, as duas séries de metáforas reunir-se-ão.

O Pedaço de cera de Freud e as três analogias da escritura

Neste texto de seis páginas, é progressivamente demonstrada a analogia entre um determinado aparelho de escrita e o aparelho da percepção. Três etapas da descrição lhe fazem de cada vez ganhar em rigor, em interjoridade e em diferenciação.

Como sempre se fez, pelo menos desde Platão, Freud considera em primeiro lugar a escrita como técnica a serviço da memória, técnica exterior, auxiliar da memória psíquica e não ela mesma memória: mais unonvrjff!,} do que iavrjixrj, dizia o *Fedro.* Mas aqui,

(11) I'. 288. **É a passagem que citamos mais acima e na qual o traço mnesico era distinguido da "memória".**

o que não era possível em Platão, o psiquismo está preso num aparelho e o escrito será mais facilmente representado como uma peça extraída e "materializada" desse aparelho. É a *primeira analogia:* "Se desconfio da minha memória —- o que faz o neurótico, como se sabe bem, a um grau surpreendente, mas o indivíduo normal tem também todas as razões para o fazer — posso completar e assegurar *(ergãnzen und versichem)* a sua função dando-me um traço escrito *(schriftliche Anzeichnung).* A superfície que recolhe este traço, o bloco ou a folha de papel, torna-se então, a bem dizer, uma peça materializada *(ein materialisiertes Stück)* do aparelho mnésico *(des Erinnerungsapparates)* que trago de outro modo em mim de maneira invisível. Basta-me lembrar o lugar em que a "recordação" assim fixada foi posta em segurança para poder então "reproduzi-la" em qualquer altura e quantas vezes quiser, e fico assim certo de que permanecerá inalterada, tendo portanto escapado às deformações que talvez sofresse na minha memória" *(G. W.,* XIV, p. 3.).

O tema de Freud não é aqui a ausência de memória, ou a finitude originária e normal do poder mnésico; ainda menos a estrutura da temporalização que funda esta finitude ou as suas relações essenciais à possibilidade de uma censura e de um recalque; também não é a possibilidade e a necessidade da *Erganzung,* do *suplemento hipomnêsico* que o psíquico tem de projetar "no mundo"; nem o que é requerido quanto à natureza do psíquico para que esta suplementaridade seja possível. Trata-se em primeiro lugar e apenas de considerar as condições proporcionadas a esta operação pelas superfícies habituais de escrita. Estas não respondem à dupla exigência definida desde o *Esquisse:* conservação indefinida e poder de recepção ilimitado. A folha conserva indefinidamente mas depressa fica saturada. A ardósia cuja virgindade se pode sempre reconstituir apagando as marcas, não conserva os traços. Todas as clássicas superfícies de escrita só oferecem uma das duas vantagens e apresentam sempre o inconveniente complementar. Tal é a *res extensa* e a superfície inteligível dos aparelhos de escrita clássica. Nos processos que deste modo substituem à nossa memória, "parecem excluir-se uma capacidade de recepção ilimitada e uma

retenção dos traços duradouros". A sua extensão pertence à geometria clássica e é nela inteligível como exterioridade pura e sem relação a si. É preciso encontrar um outro espaço de escrita, esta sempre o reclamou.

Os aparelhos auxiliares *(Hilfsapparale),* que observa Freud, são sempre constituídos segundo o modelo do órgão fornecido (por exemplo os óculos, a máquina fotográfica, os ampüficadores), parecem portanto particularmente deficientes quando se trata da nossa memória. Esta observação torna talvez ainda mais suspeito o apelo anterior a aparelhos de óptica. Freud lembra contudo que a exigência contraditória aqui enunciada tinha já sido reconhecida em 1900. Poderia ter dito em 1895. "Já formulei na *Tramdeutung* (1900) a hipótese de que essa extraordinária capacidade devia ser distribuída pelas operações de dois sistemas diferentes (órgãos do aparelho psíquico). Supúnhamos um sistema P. Csce, que recebesse as percepções mas que não guardasse delas nenhuma marca duradoura, de tal modo que possa se oferecer a cada nova percepção como uma folha virgem de escrita. As marcas duradouras das excitações recebidas produziam-se nos "sistemas mnésicos" situados atrás dele. Mais tarde *(Au-delà du príncipe du plaisir),* acrescentei a observação de que o fenômeno inexplicado da consciência surgia no sistema da percepção *no lugar* das marcas duradouras."[12]

Duplo sistema compreendido num único aparelho diferenciado, inocência sempre oferecida e reserva infinita das marcas, é o que finalmente pôde conciliar esse "pequeno instrumento" que foi "lançado há algum tempo no mercado com o nome de bloco mágico" e que "promete ser mais eficaz do que a folha de papel e a ardósia". A sua aparência é modesta, "mas, se olharmos mais de perto, descobriremos na sua construção uma notável analogia com o que supus ser a estrutura do nosso aparelho de percepção". Oferece as duas vantagens: "Uma superfície de recepção sempre disponível e marcas duradouras das inscrições recebidas." Eis a-sua descrição: "O bloco mágico é uma tabuinha de cera ou de resina, de cor marrom escuro, rodeada de papel. Por cima, uma folha fina e transparente, solidamente presa à tabuinha no seu bordo superior,

(12) *V.* 4-5. Ver o cap. IV *àe Au-delà...*

enquanto o seu bordo inferior está nela livremente sobreposto. Esta folha é a parte mais interessante do pequeno dispositivo. Ela própria se compõe de duas camadas que podem ser separadas uma da outra exceto nos dois bordos transversais. A camada superior é uma folha de celulóide transparente; a camada inferior é uma folha de cera fina, portanto transparente. Quando não nos servimos do aparelho, a superfície inferior do papel de cera adere ligeiramente à superfície superior da tabuinha de cera. Servimo-nos deste bloco mágico praticando a inscrição sobre a pequena placa de celulóide da folha que cobre a tabuinha de cera. Para isso não precisamos de lápis nem de giz pois a escrita não depende aqui da intervenção do material sobre a superfície receptora. Eis um regresso à maneira como os antigos escreviam sobre pequenas tabuinhas de argila ou de cera. Uma ponta aguçada risca a superfície cujas depressões produzem o "escrito". No bloco mágico esta incisão não se produz diretamente mas por intermédio da folha de cobertura superior. A ponta pressiona, nos lugares que toca, a superfície inferior do papel de cera sobre a tabuinha de cera e estes sulcos tornam-se visíveis como uma escrita escura na superfície do celulóide que é liso e cinza esbranquiçado. Se quisermos destruir a inscrição, basta destacar da tabuinha de cera, com um gesto leve, pelo seu bordo inferior livre, a folha de cobertura composta.[15] O contacto íntimo entre a folha de cera e a tabuinha de cera, nos lugares riscados dos quais depende o devir-visível da escrita, é deste modo interrompido e já não se reproduz quando as duas folhas repousam de novo uma sobre a outra. O bloco mágico fica então virgem de escrita e pronto para receber novas inscrições" (p. 5-6).

Notemos que a *profundidade* do bloco mágico é ao mesmo tempo uma profundidade sem fundo, um reenvio infinito, e uma exterioridade perfeitamente superficial: estratificação de superfícies cuja relação consigo, o interior, não passa da implicação de uma outra superfície também exposta. Une as duas certezas empíricas que nos constróem: a da profundidade infinita

(53) A *Standard Edition* observa aqui uma pequena infideüdade na descrição de Freud. "Ela não afeta o princípio". Somos tentados a pensar que Freud noutros lugares também deturpou a sua descrição técnica devido às necessidades da analogia.

na implicação do sentido, no envolvimento ilimitado do atual, e, simultaneamente, a da essência pelicular do ser, da ausência absoluta da parte de baixo.

Desprezando as "pequenas imperfeições" do dispositivo, interessando-se apenas pela analogia, Freud insiste no caráter essencialmente protetor da folha de celulóide. Sem ela, o papel de cera fina seria riscado ou rasgado. Não há escrita que não se constitua uma proteção, *em proteção contra si,* contra a escrita segundo a qual o "sujeito" está ameaçado ao deixar-se escrever: *ao expor-se.* "A folha de celulóide é portanto um véu protetor para o papel de cera". Mantém-no ao abrigo das "influências ameaçadoras provenientes do exterior". "Devo aqui lembrar que em *Au-delà. ..* [14] desenvolvia a idéia de que o nosso aparelho psíquico de percepção se compõe de duas camadas, um protetor exterior contra as excitações, capaz de reduzir a importância das excitações que ocorrem, e uma superfície que, situada por detrás dele, recebe os estímulos, a saber o sistema P. Csce" (p. 6).

Mas isto só diz respeito por enquanto à recepção, ou à percepção, a abertura da superfície mais superficial à incisão do estilete. Ainda não há escrita na planura dessa *extensio.* É preciso dar conta da escrita como traço sobrevivendo ao presente do estilete, à pontualidade, à *a-ziy[xr\.* "Esta analogia, prossegue Freud, não teria muito valor se não pudesse ser continuada mais adiante". É a *segunda analogia:* "Se retirarmos da tabuinha toda a folha de cobertura — celulóide e papel de cera — o escrito apaga-se e, como o fiz notar, não mais se reconstitui em seguida. A superfície do bloco mágico está virgem e de novo receptora. Mas é fácil constatar que o traço duradouro do escrito se mantém na tabuinha de cera e permanece legível com uma iluminação adequada." As exigências contraditórias ficam satisfeitas com este duplo sistema e "é exatamente a maneira como se realiza a função perceptiva conforme o que já supus sobre o nosso aparelho psíquico: A camada que recebe as excitações — o sistema P. Csce — não forma nenhum traço duradouro; as bases da recordação produzem-se em outros sistemas de suplência". A escrita substitui a percepção antes mesmo

(14) Ainda no cap. IV dc *Au-delà.*

desta aparecer a si própria. A "memória" ou a escritü são a abertura desse próprio aparecer. O "percebido" só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela.

Enquanto as outras superfícies de escrita, correspondendo aos protótipos da ardósia ou do papel, só pediam representar uma peça materializada do sistema mnésico no aparelho psíquico, uma abstração, o bloco mágico representa-o por inteiro c não apenas sua camada perceptiva. A tabuinha de cera representa efetivamente o inconsciente. "Não considero demasiado audacioso comparar a tabuinha de cera com o inconsciente que se encontra por detrás do sistema P. Csce." O devir-visível alternando com o apagar do escrito seria o raio *(Aujleuchten)* e o esvaecimento (*Vergehen)* da consciência na percepção.

Isto introduz a *terceira e última analogia.* É sem dúvida a mais interessante. Até aqui só se tratava do espaço da escrita, da sua extensão e do seu volume, dos seu relevos e das suas depressões. Mas há também um *tempo da escritura* e não é outra coisa senão a própria estrutura do que neste momento descrevemos. £ preciso contar aqui com o tempo desse pedaço de cera. Não lhe é exterior e o bloco mágico compreende na sua estrutura o que Kant descreve como os três modos do tempo nas *três analogias da experiência:* a permanência, a sucessão, a simultaneidade. Descartes, quando se interroga *quaenam vero est haec cera.* pode reduzir a sua *essência* à simplicidade intemporal de um objeto inteligível. Freud, reconstruindo uma *operação,* não pode reduzir nem o tempo nem a multiplicidade de camadas sensíveis. E vai ligar um conceito descontinuísta do tempo, como periodicidade e espaçamento da escritura, com toda uma cadeia de hipóteses que vão das *Lettres à Fliess* a *Au-delà. . .* e que, uma vez mais. se encontram construídas, consolidadas, confirmadas e solidificadas no bloco mágico. A temporalidade como espaçamento não será apenas a descontinuidade horizontal na cadeia dos signos mas a escritura como interrupção e restabelecimento do contato entre as diversas profundidades das camadas psíquicas, o material temporal tão heterogêneo do próprio trabalho psíquico. Não encontramos aí nem a continuidade da linha nem

a homogeneidade do volume; mas a duração e a profundidade diferenciadas de uma cena, o seu espaçamento:

"Confesso que estou inclinado a levar a comparação ainda mais longe. No bloco mágico, o escrito apaga-se cada vez que se interrompe o contato íntimo entre o papel que recebe a excitação e a tabuinha de cera que retém a impressão. Isto concorda com uma representação que há muito tempo dei a mim próprio do modo de funcionamento do aparelho psíquico, mas que até agora guardei para mim" (p. 7).

Esta hipótese é a de uma distribuição descontínua, por sacudidelas rápidas e periódicas, das "inervações de investimento" *(Beseízungsinnervationen)*, de dentro para fora, em direção à permeabilidade do sistema P. Csce. Estes movimentos são em seguida "retirados" ou "voltados". A consciência apaga-se cada vez que o investimento é assim retirado. Freud compara esse movimento a antenas que o *inconsciente* dirigiria para o exterior e retiraria quando elas lhe dessem a medida das excitações e o advertissem da ameaça. (Freud não mais guardou para si essa imagem da antena — encontramo-la em *Au-delà...* cap. IV[15] — observamos há pouco que ele não tinha guardado para si a noção da periodicidade dos investimentos.) A "origem da nossa representação do tempo" é atribuída a essa "não-excitabilidade periódica" e a essa "descontinuidade no trabalho do sistema P.Csce". O tempo é a economia de uma escrita.

Esta máquina não andava sozinha. É mais um utensílio do que uma máquina. E nunca o seguramos com uma só mão. É nisso que se nota a sua temporalídade. A sua *agoricidadè* não é simples. A virgindade ideal

(15) Encontramo-la no mesmo ano, no artigo sobre a *Verneinung*. Numa passagem qüe teria aqui importância para nós pela relação nela reconhecida entre a negação pensada e a diferencia, o atraso, o desvio *'Av.lschub, Denkaujschub)* (a diferencia, união de Eros e de Thanatos), a emissão das antenas é atribuída não ao inconsciente mas ao eu *'G.W*.. XIV, p. 14-15). Sobre o *Denkaujschub*, sobre o pensamento como retardamento, concordata, adiantamento, prorrogação, desvio, *dijerencia* oposta a, ou melhor diferente do pólo fictício, teórico e sempre já transgredido do processo primário", ver todo o capítulo VII (V) da *Traumdeutung*. *O* conceito de "caminho desviado" *(Vmveg) é* aí central. A "identidade de pensamento", toda tecida de recordação, é a visada sempre já substituída a uma "identidade de percepção", visada do "processo primário", e *das ganze Denken ist nur ein Vmweg...* ("Todo pensamento nada mais ê do que um caminho desviado" (p. 607). Ver também os *"Umweg zum loae* em *Jenseus,* p. 41. O "compromisso", no sentido de Freud, *ê* rempre diferencia. Ora, não há nada antes do compromisso

do agora é constituída pelo trabalho da memória. São necessárias pelo menos duas mãos para fazer funcionar o aparelho, e um sistema de gestos, uma coordenação . de iniciativas independentes, uma multiplicidade organizada de origens. Ê nesta cena que termina a *Note:* "Se pensarmos que, enquanto uma das mãos escreve na superfície do bloco mágico, uma outra retira por períodos, da tabuinha de cera, a própria página de cobertura, teremos a ilustração sensível da maneira como eu queria representar-me o funcionamento do nosso aparelho psíquico dc percepção."

Os traços não produzem portanto o espaço da sua inscrição senão dando-se o período da sua desaparição. Desde a origem, no "presente" da sua primeira impressão, são constituídos pela dupla força de repetição e de^ desaparição, de legibilidade e de ilegibilidade. Uma máquina para duas mãos, uma multiplicidade de instâncias ou de origens, não será a relação com o outro e a temporalídade originárias da escritura, a sua complicação "primária": espaçamento, diferencia e desaparição originários da origem simples, polêmica desde o limiar daquilo que nos obstinamos a denominar a percepção? A cena do sonho "que segue explorações antigas" era uma cena de escritura. Mas é que a "percepção", a primeira relação da vida ao seu outro tinha já sempre preparado a representação. É preciso ser vários para escrever e já para "perceber". A estrutura *simples* da agoricidadè e da manuscritura, como *át* toda intuição originária, é um mito, uma "ficção" tão "teórica" como a idéia do processo primário. Esta é contrariada pelo tema do recalque originário.

A escritura é impensável sem o recalque. A sua condição é que não haja nem um contato permanente nem uma ruptura absoluta entre as camadas. Vigilância e fracasso da censura. Não é por acaso que a metáfora da censura saiu daquilo que, no político, diz respeito à escritura nas suas rasuras, espaços em branco e disfarces, mesmo se Freud, no início da *Traumdeutung,* parece fazer aí uma referência convencional e didática. A aparente exterioridade da censura política reenvia a uma censura essencial que liga o escritor à sua própria escritura.

Se só houvesse percepção, permeabilidade pura às explorações, não haveria exploração. .Seríamos escritos mas nada ficaria consignado, nenhuma escritura se produziria, se reteria, se repetiria como legibilidade. Mas a percepção pura não existe: só somos escritos escrevendo, pela instância em nós que sempre já vigia a percepção, quer ela seja interna quer externa. O "sujeito" da escritura não existe se entendemos por isso alguma solidão soberana do escritor. O sujeito da escritura é um *sistema* de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. No interior desta cena, é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico. Para descrever esta estrutura, não basta lembrar que se escreve sempre para alguém; e as oposições emissor-receptor, eódigo-mensagem, etc, permanecem instrumentos muito grosseiros. Em vão se procuraria no "público" o primeiro leitor, isto é, o primeiro autor da obra. E a "sociologia da literatura" nada percebe da guerra e das astúcias de que é objeto a origem da obra, entre o autor que lê e o primeiro leitor que dita. A *socialidade* da escritura como *drama* requer uma disciplina completamente diferente.

A máquina não anda sozinha, significa outra coisa: mecânica sem energia própria. A máquina está morta. Ela é a morte. Não porque arrisquemos a morte ao brincarmos com as máquinas, mas porque na origem das máquinas está a relação com a morte. Lembramo-nos de que, numa curta a Fliess, Freud, evocando a sua representação do aparelho psíquico, tinha a impressão de se encontrar perante uma máquina que em breve ' andaria sozinha. Mas o que devia andar sozinho era o psíquico e não a sua imitação ou a sua representação mecânica. Esta não vive. A representação é a morte. O que imediatamente se transforma na proposição seguinte: a morte (só) é representação. Mas está unida à vida e ao presente vivo que originariamente. repete. Uma representação pura, uma máquina, jamais ..funciona por si só. Tal é pelo menos o limite que Freud reconhece na analogia do bloco mágico. Como a primeira palavra da *Note,* o seu gesto é então muito platônico. Só a escritura da alma, dizia o *Fedro,* só o traço psíquico tem o poder de se reproduzir e de.se

representar a si próprio, espontaneamente. A nossa leitura tinha saltado esta observação de Freud: "A analogia de um tal aparelho de auxílio deve encontrar em algum lugar um limite. O bloco mágico não pode "reproduzir" do interior o escrito uma vez apagado; seria verdadeiramente um bloco mágico se pudesse fazê-lo como a nossa memória." A multiplicidade das superfícies dispostas do aparelho é, abandonada a si própria, uma complexidade morta e sem profundidade. A vida como profundidade só pertence à cera da memória psíquica. Freud continua portanto a opor, como Platão, a escritura hipomnésica à escritura ev **TTJ** 4^x13' ela própria tecida de traços, recordações empíricas de uma verdade presente fora do tempo. Por conseguinte, separado da responsabilidade psíquica, o bloco mágico, enquanto representação abandonada a si própria, diz ainda respeito ao espaço e ao mecanismo cartesianos: cera *natural,* exterioridade do *auxiliar da memória.*

Tudo o que Freud pensou dá unidade da vida e da morte deveria contudo tê-lo levado a colocar aqui outras questões. A colocá-las explicitamente. Freud nem mesmo se interroga explicitamente sobre o estatuto do suplemento "materializado" necessário à pretensa espontaneidade da memória, ainda que essa espontaneidade fosse diferenciada em si, barrada por uma censura ou por um recalque que aliás não poderiam agir sobre uma memória perfeitamente espontânea. Longe de a máquina ser pura ausência da espontaneidade, a sua *semelhança* com o aparelho psíquico, a sua existência e a sua necessidade testemunham a finitude deste modo suprida da espontaneidade mnésica. A máquina — e portanto a representação — é a morte e a finitude *no* psíquico. Freud também não se interroga sobre a possibilidade desta máquina que, no mundo, pelo menos começou a *parecer-se com* a memória, e cada vez se lhe assemelha mais e melhor. Muito melhor do que esse inocente bloco mágico: este é sem dúvida infinitamente mais complexo do que a ardósia ou a folha, menos arcaico do que o palimpsesto; mas comparado a outras máquinas de arquivar, é um brinquedo de criança. Esta semelhança, isto é necessariamente um certo estar-no--mundo do psiquismo, não sobreveio à memória, tal como a morte não surpreende a vida. Funda-a. A

metáfora, neste caso a analogia entre os dois aparelhos e a possibilidade dessa relação representativa, coloca uma questão que, apesar das suas premissas e por razões sem dúvida essenciais, Freud não explicitou, mesmo quando a conduzia ao limiar do seu tema e da sua urgência. A metáfora como retórica ou didática só é aqui possível pela metáfora sólida, pela produção não "natural", histórica, de uma máquina *suplementar, acrescentando-se* à organização psíquica para *suprir* a sua finitude. A própria idéia de finitude é derivada do movimento dessa suplementariedade. A produção histórico-técnica desta metáfora que sobrevive à organização psíquica individual, e mesmo genérica, é de uma ordem totalmente diversa da da produção de uma metáfora intrapsíquica, supondo que:esta exista (para isso não basta falar dela) e qualquer que seja o elo que as duas metáforas mantenham entre si. Aqui a questão da *técnica* (seria talvez necessário encontrar um outro nome para a arrancar à sua problemática tradicional) não se deixa derivar de uma oposição natural entre o psíquico e o não-psíquico, a vida e a morte. A escritura é aqui a Téxvrj como relação entre a vida e a morte, entre o presente e a representação, entre os dois aparelhos. Inicia a questão da técnica: do aparelho em geral e da analogia entre o aparelho psíquico e o aparelho não-psíquico. Neste sentido a escritura é a cena da história e o jogo do mundo. Não se deixa esgotar por uma simples psicologia. Aquilo que se abre ao seu tema no discurso de Freud faz que a psicanálise não seja uma simples psicologia, nem uma simples psicanálise.

Assim se anunciam talvez, na abertura freudiana, o para lá e o para cá do fechamento que podemos denominar "platônico". Neste *momento* da historia do mundo, tal qual se "indica" sob o nome de Freud, através de uma inacreditável mitologia (neurológica ou metapsicológica: pois jamais pensamos levar a sério, exceto na questão que desorganiza e inquieta a sua literalidade, a fábula metapsicológica.> Perante as histórias que o *Esquisse* nos conta, a suá vantagem é talvez pequena), uma relação a si da cena históriec-transcendental da escritura se disse sem se dizer, pensou-se sem se ter pensado: escrito e ao mesmo tempo apagado,

metaforizado, ele próprio desigaado ao indicar relações intramundanas, *representado*.

.Isto talvez se reconheça (por X
m s *e s c u T c o m ^ ^*
T V ^ l i t o T c e Z d a escritura. Aqui, é preciso
p ^ r e —
cologia, individua ov» « ^ J ^ ° ^ do Lmdo,
t ^ *J* ^ ^ « ™ ° d e Freud está
* n " - o a , e « a cena d a escritur,
Como todos aqueles que escrevem. d d o b r a r •
aqueles que ^ ^ ^ *f T J* ^ ^ • *
-se, repetir-se e anunciar se^ a n o g

a madeira ou a resina para se prever q
numa natureza, ™ ^ m a t e n \ ™ s e c a e a uma es-

vavetaente órgãos genms- fi™*dc "nlio,, tal

"Quando a escrita, que_ coasiste em ter co

marcha se tornou o substituto do pisar do corpo da niãc terra, escrita e marcha são ambas abandonadas, porque voltariam a praticar o ato sexual interdito."[16]

A última parte da conferência dizia respeito à arqui-escrilura como desaparição: do presente e portanto do sujeito, do seu próprio e do seu nome próprio. 0 conceito de sujeito (consciente ou inconsciente) remete necessariamente para o de substância — e portanto de presença — do qual nasceu.

É preciso portanto radicalizar o conceito freudiano de traço e extraí-lo da metafísica da presença que ainda o retém (em especial nos conceitos de consciência, inconsciente, percepção, memória, realidade, isto é, também de alguns outros).

O traço é a desaparição de si, da sua própria presença, é constituído pela ameaça ou a angústia da sua desaparição irremediável, da desaparição da sua desaparição. Um traço indestrutível não é um traço, é uma presença plena, uma substância imóvel e incorruptível, um filho de Deus, um sinal de parousia e não uma semente, isto é, um germe mortal.

Este desaparecimento é a própria morte e é no seu horizonte que se deve pensar não só o "presente" mas também o que Freud sem dúvida julgou ser o indelével de certos traços no inconsciente onde "nada acaba, nada se passa, nada é esquecido". Este desaparecimento do traço não é apenas um acidente que se pode produzir aqui e ali, nem mesmo a estrutura necessária de uma censura determinada ameaçando esta ou aquela presença, é a própria estrutura que torna possível, como movimento da temporalização e como auto-afeção pura, algo que podemos denominar o recalque em geral, a síntese originária do recalque originário e do recalque "propriamente dito" ou secundário.

Tal radicalização do *pensamento do traço {pensamento* porque escapando ao binarismo e tornando-o possível a partir do *nada)* seria fecunda não só na desconstrução do logocentrismo mas numa reflexão exercendo-se mais positivamente em diferentes campos, em diferentes níveis da escritura em geral, na articulação da escritura no sentido corrente e do traço em geral.

Estes campos, cuja especificidade estaria assim aberta a um pensamento fecundado pela psicanálise, seriam numerosos. O problema dos seus limites respectivos seria tanto mais grave quanto não se deveria submetê-lo a nenhuma oposição conceituai admitida.

Tratar-se-ia em primeiro lugar; , 'i

1) de uma *psicopatologia da vida quotidiana* na qual o estudo da escritura não se limitaria à interpretação do *lapsus calami* e prestaria aliás mais atenção a este, à sua originalidade, do que sem dúvida o próprio Freud ("Os erros de escrita que

(16) Trad. M. Tort, p. 4. • • •

agora abordo parecem-se de tal modo com os *lapsus* de palavra que não nos podem fornecer nenhum ponto de vista novo" *G. W.,* II, cap. I.), o que não o impediu de colocar o problema jurídico fundamental da responsabilidade, perante a instância da psicanálise, por exemplo a propósito do *lapsus calami* assassino *(ibid.);*

2) da *história da escritura,* campo imenso no qual só se fizeram até agora trabalhos preparatórios; por mais admiráveis que sejam, ainda dão lugar, para além das descobertas empíricas, a especulações desenfreadas;

3) do *devir-literúrio do literal.* Aqui, apesar de algumas tentativas de Freud e de alguns dos seus sucessores, unia psicanálise da literatura respeitadora da *originalidade do significante literário* ainda não foi iniciada e isso não aconteceu certamente por acaso. Até agora apenas se fez a análise dos *significados* literários, isto é, *não-literários.* Mas tais questões levam a toda a história das próprias formas literárias, e de tudo o que nelas estava precisamente destinado a autorizar este engano;

4) finalmente, para continuarmos a designar estes campos de acordo com fronteiras tradicionais e problemáticas, daquilo que se poderia denominar uma nova *grafologia psicanatítica* levando em conta a contribuição dos três tipos de pesquisa que acabamos de delimitar aproximativamente. Aqui talvez Melanie Klein abra o caminho. Quanto às formas dos signos, e mesmo na grafia alfabética aos- resíduos irreduttvelmente pictográficos da escrita fonética, aos investimentos aos quais estão submetidos os gestos, os movimentos das letras, das linhas, dos pontos, aos elementos do aparelho de escrita (instrumento, superfície, substância), etc, um texto como *Role o/ the school in the libidinal development of lhe child* (1923) indica a direção a seguir (ver também Strachey, *Some unconscious factors in reading).*

Toda a temática de M. Klein, a sua análise da constituição dos bons e maus objetos, a sua genealogia da moral poderia sem dúvida começar a esclarecer, se a seguirmos com prudência, todo o problema do arquitraço, não na sua ess.ência (não a tem) mas em termos de valorização ou de desvalorização. A escritura, doce alimento ou excremento, traço como semente ou germe de morte, prata ou arma, detrito ou / e pênis, etc.

Por exemplo, como fazer comunicar, na cena da história, a escritura como excremento separado da carne viva e do corpo sagrado do hieróglifo (Artaud) e o que é dito nos *Números* da mulher sedenta bebendo a poeira de tinta da lei; ou em *Ezequiel* desse filho do homem enchendo as suas entranhas com o rolo da lei que se torna na sua boca tão doce quanto o mel?

. A ESTRUTURA, O SIGNO E O JOGO NO DISCURSO DAS CIÊNCIAS HUMANAS

Existe maior dificuldade em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas.

(MONTAIGNK) ,

Talvez se tenha produzido na história do conceito i^_ÇfU"t"E.a algo que poderíamos denominar um "acontecimento" se esta palavra não trouxesse consigo uma carga de sentido que a exigência estrutural —.;-'òu estruturalista — tem justamente como função reduzir ou suspeitar. Digamos contudo um. "acontecimento" e usemos esta palavra com precauções entre aspas. Qual seria portanto esse acontecimento? Teria a forma exterior de uma *ruptura* e de um *reáobramento.*

Seria fácil mostrar que o conceito de estrutura e mesmo a palavra estrutura têm a idade da *episteme,* isto é, ao mesmo tempo da ciência e da filosofia ocidentais, e que mergulham suas raízes no sob da linguagem comum, no fundo do qual a *episteme* vai recolhê-los para os trazer a si num deslocamento metafórico. Contudo, até ao acontecimento que eu gostaria! de apreender, a estrutura, ou melhor a estruturalidade da estrutura, embora tenha sempre estado em ação, sempre se viu neutralizada, reduzida: por um gesto que consistia em dar-lhe um centro, em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa. Esse centro tinha como função não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura — não podemos efetivamente (pensar uma estrutura inorganizada — mas sobretudo I levar o princípio de organização da estrutura a limitar {p que poderíamos denominar *jogo* da estrutura. É certo que o centro de uma estrutura, orientando e organizando a coerência do sistema, permite o jogo dos elementos no interior da forma total. E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável.

Contudo, o centro encerra também o jogo que abre e torna possível. Enquanto centro, é o ponto em que a substituição dos conteúdos, dos elementos, dos termos, já não é possível. No centro, é proibida a permuta ou a transformação dos elementos (que podem aliás ser estruturas compreendidas numa estrutura). Pelo menos sempre permaneceu *interditada* (e emprego'propositadamente esta palavra). Sempre se pensou que o centro, por definição único, constituía, numa estrutura, exatamente aquilo que, comandando a estrutura, escapa à estruturalidade. Eis por que, para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora da* estrutura. Esta no centro da totalidade e contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade *tem o seu centro noutro lugar.* O centro não é o centro. O conceito de estrutura centrada — embora represente a própria coerência,-a condição da *episteme* como filosofia ou como dência —. é contraditòriamente coerente. E como sempre, a coerência na contradição exprime a força de um desejo. O conceito de estrutura centrada é com

efeito o conceito de um jogo *fundado,* constituído a partir de uma imobilidade, fundadora e de uma certeza tranqiiilizadora, ela própria subtraída ao jogo/ Á partir desta certeza, a angústia pode ser dominada, a qual nasce sempre de uma certa maneira de estar implicado no jogo, de ser apanhado no jogo, de ser como ser logo de início no jogo. A partir do que chamamos portanto °ᶜᶜⁱ H °ᶜ °»"> podendo igualmente estar fora e dentro, recebe indiferentemente os nomes de origem ou de fim! <£guê ou *àu telos,* as repetições, as substituições,"as transformações, as permutas são sempre *apanhadas* numa história do sentido — isto é, simplesmente uma história — cuja origem pode sempre ser despertada, ou cujo fim pode sempre ser antecipado na forma da presença. Eis por que talvez se poderia dizer que o movimento de toda a arqueologia, como o de toda a escatologia, é cúmplice dessa redução da estruturalidade da estrutura e tenta sempre pensar esta última a partir de uma jpresença plena e fora de jogo.

Se for realmente assim, toda a história do conceito de estrutura, antes da ruptura de que falamos, tem de ser pensada como uma série de substituições de centro para centro, um encadeamento de determinações do centro. Q_cenLro^^
larmente, formas ou nomes diferentes. A história,da metafísica, como a. história do Ocidente, seria a historia dessas metáforas e dessas metonímias. A sua fqrrqa rnatrjciãl seria — espero que me perdoem ser tão pouco demonstrativo e tão elítico, mas é pára chegar mais depressa ao meu tema principal —"jdeterminação do ser como *presença,* em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram'ó invariante dè^ma^fêséhçà^ejdcís, *qrqtíê, telos, energeia, qusia* (essêneja, ^existência, .substâneia, sujeito) *aletheia,* transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc),

O acontecimento de ruptura, a disrupçãp a que aludia ao começar, ter-se-ia talvez produzido no momento em que a estruturalidade da estrutura deve ter. começado 3 sér.,p^sa3à'/ isto errepfidaTé"éir porque dizia que esta disrupção era repetição, em todos os sentidos desta palavra. Desde então deve ter sido

pensada a lei que comandava de algum modo o desejo do centro na "constituição da estrutura, e o processo da significação ordenando os seus deslocamentos e as suas substituições a essa lei da presença central; mas de fuma presença central que nunca foi ela própria, que •^sempre já foi deportada para fora de si no seu substituto. O substituto não se substitui a nada que lhe tenha de certo modo preexistido. Desde então deve-se sem dúvida ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha lugar natural, que não era um lugar fixo mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos. Foi então o momento em que a 'linguagem, invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, ^tu^^e_Jprna. disc.ursò.— com a condição de nos entendermos sobre esta palavra — isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.

^ . Onde e como se produz esse descentramento como pensamento da estruturalidade da estrutura? Para designar esta produção, seria de certo modo ingênuo referir um acontecimento, uma doutrina ou o nome de um autor." Esta produção pertence sem dúvida à totalidade de uma época, que é a nossa, mas ela sempre já começou a anunciar-se e a ***trabalhar.*** Se quiséssemos contudo, a título de exemplo, escolher alguns "nomes próprios" e evocar os autores dos discursos nos quais esta produção se manteve mais próxima da sua i formulação mais radicah, seria sem dúvida necessário \ citar a,críti.ca_nietZ5çB.Í4nO dos conceitos

jide ser e de Verdade, substituídos pelos conceitos de |jogo, de interpretação e de signo (de signo sêm verídade presente); aj^Lca^frejráiajia ^ presença a si, A isto é, da consciência, do sujeito, da identidade a si, *I* da proximidade ou da propriedade a si; e, mais radi- **i** calmente, **'a^destrujcJsL**^4çggeri**%tta. da .metafísica,** da vonto-íeologil, da'~determiriiação "dó" ser como presença. Ora, todos estes discursos destruidores e todos os seus

análogos estão apanhados numa espécie de círculo. Este círculo é único e descreve a forma da relação entre a história da metafísica e a destruição da história da metafísica: *não tem nenhum sentido* abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem — de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico — que seja estranho a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar. Para dar um exemplo entre tantos outros: é com a ajuda do conceito de *signo* que se abala a metafísica da presença. Mas a partir do momento em que se pretende assim mostrar, como há pouco o sugeri, que não havia significado transcendental ou privilegiado e que o campo ou o jogo da significação não tinha, desde então, mais limite, dever-se-ia — mas é o que não se pode fazer — recusar mesmo o conceito e a palavra signo. Pois a significação "signo" foi sempre compreendida e determinada, no seu sentido, como signo--de, significante remetendo para um significado, significante diferente do seu significado. Se apagarmos a diferença radical entre significante e significado, é a própria palavra significante que seria necessário abandonar como conceito metafísico. Quando'Lévi-Strâúss diz, no prefácio do *Cru et le Cuít,* que "procurou transcender a oposição do .sensível e do inteligível colocando-se logo ao nível dos signos", a necessidade, a força e a legitimidade do seu gesto não nos podem fazer esquecer que o conceito de signo não pode em si mesmo superar esta oposição do sensível e do inteligível. É determinado por esta oposição: completamente ~e através da totalidade da sua história. Só viveu dela e do seu sistema. Mas não podemos desfazer-nos do conceito-de -signo, ..hão"15.QdemÕs

cidade metafísica^^_ mesmo tempo ao Trabalho crítico que. dirigimos;_çqntra ela, sem correr o rjscb de apagar a .diferença na identidade a si de um dignificado reduzindo em si o seu significante, ou, o que vem a dar rio mesmo, expulsando-b'"simplesmente para fora de si. Pois há duas maneiras heterogêneas de apagar a diferença entre'o significante e o significadpx.uma, a **clássica,** consiste "em reduzir ou em de-

rivar p significante, isto é, finalmente em *submeter* o signo ao pensamento; a outra, a que aqui dirigimos contra a precedente, consiste em questionar o sistema no qual funcionava a precedente redução: e em primeiro lugar a oposição do sensível e do inteligível: , Pois o *paradoxo* é que a redução metafísica do signo tinha necessidade da oposição que reduzia. A oposição faz sistema, com a redução. E o que aqui dizemos do signo pode estender-se a todos os conceitos e a todas as frases da metafísica, em especial ao discurso sobre a "estrutura". Mas há várias maneiras de ser apanhado nesse círculo. São todas mais ou menos ingênuas, mais ou menos empíricas, mais ou menos sistemáticas, mais ou menos próximas da formulação, ou melhor, da formalização desse círculo. São estas diferenças que explicam a multiplicidade dos discursos destruidores e o desacordo entre aqueles que os proferem. Ê com. os conceitos herdados da metafísica que, por exemplo, Nietzsche, Freud e Heidegger operaram. Ora como esses conceitos não são elementos, átomos, como são tirados duma sintaxe e dum sistema, cada empréstimo^ determinado faz vir a si toda a metafísica. £ o que então permite a esses destruidores destruírem-se^ reciprocamente, por exemplo a Heidegger considerar Nietzsche, por um lado com lucidez e rigor e por outro com má fé e desconhecimento, como o último metafísico, o último "platônico". Poderíamos entregar-nos a este exercício a propósito do próprio Heidegger, de Freud e de alguns. outros. E nenhum outro exercício está hoje mais divulgado.

O que acontece agora com este esquema formal quando nos voltamos para aquilo que se denomina "ciências humanas"? Uma,„delas.,talvez ocupe aqui um lugar privilegiado. £ aÍEtnolqgiaJ Podemos com efeito considerar que **a** FitnologíãLió teve condições para nascer como ciência no momento em que se operou um~descentramento: no momento em que a cultura européia — e por conseqüência **a** história da Metafísica e dos seus conceitos — foi *deslocada,* expulsa do seu lugar, deixando 'então de ser considerada como **a** cultura _de referênciaX Este momento não é apenas e principalmente um momento do discurso filosófico ou científico, é também um momento político-econômico, técnico, etc. Pode dizer-se com toda a segurança que não há nada de fortuito no fato de a crítica do etnocentrismo, condição da Etnologia, ser sistemática e historicamente contemporânea da destruição da história da Metafísica. Ambas pertencem a uma única e mesma época.

Ora, a'Etnologia — como toda a ciência —- surge no elemento do discurso. E é em primeiro lugar uma ciência européia, utilizando, embora defendendo-se contra eles, os conceitos da tradição. Conseqüentemente, quer o queira quer não, e isso depende de uma decisão do etnólogo, este acolhe no seu discurso as premissas do etnocentrismo no próprio momento em que o denuncia. Esta necessidade é irredutível, não é uma contingência histórica; seria necessário meditar todas as suas implicações. Mas se ninguém lhe pode escapar, se portanto ninguém é responsável por ceder a ela, por pouco que seja, isto não quer dizer que todas as maneiras de o fazer sejam de igual pertinência. A qualidade e a fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da Metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica à linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do.estatuto de um discurso quevai bujçar._a_4irna herança os recursos necessários pará a (djsjçonstruçao dessa mesma herança. Problema de *economia* e de *estratégia.* '

Se agora considerarmos, a título de exemplo, os textos de Lévi-Strauss, não é apenas por causa do privilégio que hoje se atribui à Etnologia no conjunto das ciências humanas, nem mesmo porque • temos aí um pensamento que pesa muito na conjuntura teórica contemporânea... £.sobretpdo porque se observou no trabalho de; Lévi-Straussj certa escolha e porque nele se elaborou cefta doutrina de maneira, precisamente, *mais ou menos explicita,* quanto a essa crítica da ^linguagem e quanto, a -essa linguagem crítica^nas çjências humanas.

Para seguirmos esse movimento„no texto de Lévi-Strauss, escolhamos, como um fio condutor entre outros, a|oposição na_tureza/çjujtuja.{ Apesar de todos os seus rejuvenescimentos e maquilagens, esta oposição

é congênita, à.filosofia. É mesmo mais velha do que Platão. Tem pelo menos a idade da Sofistica. Desde a oposição *physis / nomos, physis I techné,* chega até nós graças a toda uma cadeia histórica que opõe a "natureza" à lei. à instituição, à arte, à técnica, mas também à liberdade, ao arbitrário, à história, à sociedade, ao espírito, etc. Ora, logo no início da sua pesquisa e no seu primeiro livro *(Les Strucíures élémentaires de la parente),* Lévi-Strauss sentiu ao mesmo tempo a necessidade de utilizar esta oposição e a impossibilidade de lhe dar crédito. Em *Les Structures,* ele parte do seguinte axioma ou definição: pertence à natureza tudo o que é *universal* e espontâneo, não dependendo de nenhuma cultura particular nem de nenhuma norma determinada. Pertence em contrapartida à cultura o que depende de um sistema de *normas* regulando a sociedade e podendo portanto *variar* de uma estrutura social para outra. Estas duas definições são de tipo tradicional. Ora, logo desde as primeiras páginas das *Structures,* Lévi-Strauss, que começou por dar crédito, a estes conceitos, encontra o que denomina um *escândalo,* isto é, algo que já não tolera a oposição natureza/cultura assim aceite e parece requerer *ao mesmo tempo* ps predicados da natureza e os da cultura. Esse escândalo é **a]** *proibição dó incesto.*, A proibição do incesto, *é.* universal; neste sentido poder-se-ià" dizer que é natural; -— mas é também uma proibição,, um sistema de normas e de interditos.— e neste sentido dever-se-ia denominá-la cultural. "Digamos portanto que tudo o que é universal, no homem, pertence à ordem da natureza e caracteriza-se pela espontaneidade, que tudo o que está submetido a uma norma pertence à cultura e apresenta os atributos do relativo e do particular. Vemo-nos então confrontados com um fato ou melhor com um conjunto de fatos que não está, longe, à luz das definições precedentes, de aparecer como um escândalo: pois a proibição do incesto apresenta sem o ..menor equívoco, e indissoluvelmente reunidos, ps dois caracteres em. que reconhecemos os atributos,contraditórios de duas ordens exclusivas: constitui uma regra, mas uma regra que, única entre todas as regras sociais, possui ao mesmo tempo um caráter de universalidade" (p. 9).

Só existe evidentemente escândalo no *interior* de um sistema de conceitos que dá crédito à diferença entre natureza e cultura. Começando a sua obra com o *factum* da proibição do incesto, Lévi-Strauss instala-se portanto no ponto em que essa diferença, que sempre passou por evidente, se encontra apagada ou contestada. Pois a partir do momento em que a proibição do incesto já não se deixa pensar na oposição natureza /cultura, já não se pode dizer dela que seja um fato escandaloso, um núcleo de opacidade no interior de uma rede de significações transparentes; não é um escândalo que encontramos, no qual caímos no campo dos conceitos tradicionais; é o que escapa a estes conceitos e certamente os precede e provavelmente como sua condição de possibilidade. Poder-se-ia talvez dizer que teda a conceptualidade filosófica fazendo sistema com a oposição natureza / cultura está destinada a deixar no impensado o que a torna possível, a saber, a origem da proibição do(jhíèsto,

Este exemplo é evocado"depressa demais, não passa de um exemplo entre tantos outros, mas já deixa ver quejijinguagem carrega em .si a necessidade da sua própria crítica. Ora esta crítica pode efetuar-se por duas ""vias" e de duas "maneiras". No momento em que o limite da oposição natureza / cultura se faz sentir pode-se^uerer questionar sistemática e rigorosamente a.história destes conceitos. É um primeiro gesto. Semelhante questionamento sistemático e histórico não seria nem um gesto filológico nem um gesto filosófico no sentido clássico destas palavras. Inquietar-se acerca dos conceitos fundadores de toda a história da Filosofia, de-constituí-los, não é proceder como filólogo ou como historiador clássico da Filosofia. É sem dúvida, apesar da aparência^ a maneira mais audaciosa **de** esboçar um..passo para fora da Filosofia... **A** saída "pára fora da Filosofia" é muito mais difícil **de**'ser pensada do que em geral imaginam aqueles que julgam tê-la realizado há muito tempo com um à vontade altaneiro, e que em -geral estão mergulhados na Metafísica por todo o corpo do discurso que pretendem ter libertado dela.

A outra escolha — e creio que corresponde mais à maneira de Lévi-Straussconsistiria, para evitar o

que o primeiro gesto poderia ter de esierilizante, na ordem da descoberta empírica, em conservar, denunciando aqui e ali os seus limites, todos esses velhos conceitos: como utensílios que ainda podem servir. Já não se lhes atribui nenhum valor de verdade,' nem nenhuma significação rigorosa, estaríamos prontos a abandoná-los a qualquer momento se outros instrumentos parecessem mais cômodos. Enquanto esperamos, exploramos a sua eficácia relativa e utilizamo-los para destruir a antiga máquina a que pertencem e de que eles mesmos são peças. É assim que *se* critica a linguagem das ciências humanas. Lévi-Strauss pensa deste modo poder separar o *método* da *verdade,* os instrumentos do método e as" significações objetivas por ele visadas. Quase se poderia dizer que é a primeira afirmação de Lévi-Strauss; são em todo o caso as primeiras palavras das *Structures:* "Começamos a compreender que a distinção entre estado de natureza e estado de sociedade (diríamos hoje de preferência: estado de natureza e estado de cultura), à falta de uma significação histórica aceitável, apresenta um valor que justifica plenamente a sua utilização, pela Sociologia moderna, como um instrumento de método."

Lévi-Strauss permanecerá sempre fiel a esta dupla intenção: conservar como instrumento aquilo cujo valor de verdade ele critica.

Por um lado continuará, com efeito, a contestar o valor da oposição natureza / cultura. Mais de treze anos depois das *Structures, La Pensée sauvage* faz-se eco fiel do texto que acabo de citar: "A oposição entre natureza e cultura, na qual insistimos outrora, parece-nos hoje oferecer um valor principalmente metodológico." E esse valor metodológico não é afetado pelo não-valor "ontológico", poderíamos nós dizer se não desconfiássemos aqui desta noção: "Não seria suficiente ter reabsorvido humanidades particulares numa humanidade geral; esta primeira tarefa prepara outras...- que pertencem às ciências exatas e naturais: reintegrar a cultura na natureza, e finalmente, a vida no conjunto das suas condições físico-químicas" (p. 327).

Por outro lado, sempre em *La Pensée sauvage,* apresenta com o nome de *-bricolagem* tudo o que se

poderia denominar o discurso desse método. O *bricoleur,* diz Lévi-Strauss, é aquele que utiliza "os meios ' à mão", isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneas, etc. Há portanto uma crítica da linguagem sob a forma da bricolagem, e chegou-se mesmo a dizer que a bricolagem era a própria linguagem crítica, em especial a da crítica literária: estou pensando aqui no texto de G. Genette, *Strucluralistne et.critique lUtérqire,* publicado em homenagem a.Lévi-Strauss em *VArc,* e onde se diz que a análise da bricolagem podia "ser aplicada quase palavra por palavra" à crítica e mais especialmente à "crítica literária". (Inserido em *Figures,* ed. du Seuil, p. 145.)

Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve dizer-se que todo ^._<?í?ÇHí?o. é *briçoleur.-* O engenheiro, que Lévi-Strauss opõe ao *briçoleur,* deveria, pelo contrário, construir a totalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico. Neste sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e **o** construísse "com todas as peças" seria o criador do verbo, **o** próprio verbo. A idéia do engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é portanto uma idéia teológica; e como Lévi-Strauss nos . diz noutro lugar que a^bricolagejr^ po-j> ; deríamos apostar que !p_engejjJiej£ÇiJji.m jn^**i,** jârodu-l *\J^É5^P^°"brícoleur. A* partir do momento em que" se deixa de acreditar em semelhante engenheiro e num discurso rompendo com a recepção histórica, a partir do momento em que se admite que todo o discurso finito está submetdo a uma certa bricolagem, que o engenheiro ou **o** sábio são também espécies de *briçoleur,* então a própria idéia de bricolagem está ameaçada, esboroa-se a diferença na qual ganhava sentido.

Isto faz aparecer o segundo fio capaz de nos guiar nesta trama.

Lévi-Strauss descreve a atividade da bricolagem não apenas como atividade intelectual mas como atividade mitopoética. Lemos em *La Pensée saiivage* (p. 26): "Como a bricolagem no plano técnico, a reflexão mítica pode atingir, no,plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos. Reciprocamente, observou-se muitas vezes o caráter mitopoético da bricolagem."

Ora, o notável esforço de Lévi-Strauss não consiste apenas em propor, sobretudo na mais atual das suas pesquisas, uma ciência estrutural dos mitos e da atividade mitológica. O seu esforço aparece também, e quase diria primeiro, no estatuto que então concede ao seu próprio discurso sobre os mitos, no que denomina as suas "mitológicas". Ê o momento em que o seu discurso sobre o mito se reflete e se critica a si próprio. E este momento, este período crítico interessa evidentemente todas as linguagem que partilham entre si o campo das ciências humanas. Que diz Lévi-Strauss djjs_suas "mitológicas"? È aqui que voltamos a encontraria virtude mhogoética ^a_.bjjci)lagem,_jEJejIyamente, ojuejarece_m^is_^edutor nesta pesquisa crítVcâ""clè~" uiD_"..novo estatuto é .oI]írjàrKic^5~
referência a um renirn, a íirn iujphn, a »,„a_^^Sft~g>, RriyiíeÍada^-a_u.m3_^^
RQder^ejajiegiiir o tema deste dcaasriu:amenta.atrayés de„joda_a_^£r_íMra do seu último Hvro sobre *Le Cru et le Cuit.* Vou aí buscar apenas alguns pontos principais.

1 • Em primeiro lugar, Lévi-Strauss reconhece que o mito bororó, aí utilizado como "mito de referência", não merece este nome e este tratamento, trata-se de uma apelação especiosa e de uma prática abusiva. Este mito, como qualquer outro, não merece o seu privilégio referencial: "De fato o mito bororó, que será doravante designado como *mito de referência,* não passa, como tentaremos provar, de uma transformação mais ou menos avançada de outros mitos provenientes quer da mesma sociedade, quer de sociedades próximas ou afastadas. Teria sido portanto legítimo escolher como ponto de partida qualquer representante do grupo. O interesse do mito de referência não deriva,

deste ponto de vista, do seu caráter típico mas antes da sua posição irregular no interior de um grupo" (P- 10).

2. Não há unidade ou origem absoluta do mito. O foco ou a fonte são sempre sombras ou virtualidades inapreensíveis, inatualizáveis e em primeiro lugar inexistentes. Tudo começa com a estrutura, a configuração ou a relação. O discurso sobre esta estrutura a-cêntrica que é o mito não pode ele próprio ter sujeito e centro absolutos. Deve, para apreender a forma e o movimento do mito, evitar a violência que consistiria em centrar uma linguagem descritiva deuma estrutura a-cêntrica. É preciso portanto renunciar aqui ao discurso científico ou filosófico, à *episteme* que tem como exigência absoluta, que é a exigência absoluta de procurar a origem, o centro, o fundamento, o princípio, etc. Por oposição ao discurso *epistêmico,* o discurso estrutural sobre os mitos, o discurso *mito-lógico* deve ser ele próprio *mito-morjo.* Deve ter a for-; ma daquilo de que fala. É o que diz Lévi-Strauss em *Le Cru et le Cuit,* de que gostaria de transcrever;agora uma longa e bela página: f

"Efetivamente o estudo dos mitos coloca um problema metodológico, pelo fato de não se poder conformar ao princípio cartesiano de dividir a dificuldade em quantas partes for necessário para a resolver. ! Não existe um verdadeiro termo para a análise mítica; nem unidade secreta que se possa apreender no fim do trabalho de decomposição. Os temas multiplicam-se ao infinito. Quando julgamos tê-los destrinçado uns dos outros e poder mantê-los separados, apenas constatamos que eles voltam a unir-se, em resposta às solicitações de afinidades imprevistas. Conseqüentemente, a unidade do mito é apenas tendencial e projetiva, jamais reflete um estado ou um momento do mito. Fenômeno imaginário implicado pelo esforço de interpretação, o seu papel é dar uma forma sintética ao mito, e impedir que ele se dilua na confusão dos contrários. Podèr-se-ia portanto dizer que a ciência dos mitos é uma,*anaclástica,* tomando este velho termo no sentido amplo autorizado pela etimologia, e que admite na sua; definição o estudo dos raios refletidos e mesmo dos raios retratados. Mas, ao contrário da reflexão filosófica,

que pretende investigar a sua origem, as reflexões de que aqui se trata dizem respeito a raios privados de qualquer outro foco que não seja virtual. .. Querendo imitar o movimento espontâneo do pensamento mítico, a nossa tarefa, também demasiado breve e demasiado longa, teve de se vergar às suas exigências e respeitar o seu ritmo. Deste modo, este livro sobre os mitos é também, à sua maneira, um .mito." Afirmação retomada'um pouco mais adiante (p. 20): "Como os próprios mitos assentam em códigos de segunda ordem (sendo os códigos de primeira ordem aqueles em que consiste a linguagem), este livro ofereceria então o esboço de um código de terceira ordem, destinado a assegurar a traduzibilidade recíproca de vários mitos. Por isso será acertado considerá-lo como um mito: de qualquer modo, o mito da mitqlogia." É devido a esta ausência de qualquer centro real e fixo do discurso mítico ou mitológico que se .justifica o modelo musical escolhido por Lévi-Strauss para a composição do seu livro. A ausência de centro é aqui a ausência, dejujeito e a ausência.de autor; "O mito e a obra musical aparecem assim como maestros cujos auditores são os silenciosos executantes.' Se nos perguntarmos onde se encontra o foco real da obra, será preciso responder que é impossível a sua determinação. A música e a mitologia confrontam o homem com objetos virtuais cuja sombra unicamente é atual... os mitos não têm autores..." (p. 25). . ,

É portanto aqui que a bricolagem etnográfica assume deliberadamente a suaffunção milopoética. Mas, ao mesmo tempo, faz aparecer como mitológica, isto é, como uma ilusão histórica, a exigência filosófica ou epistemológica do centro.

Contudo, se nos rendermos à necessidade do gesto de Lévi-Strauss, não podemos ignorar os seus riscos. Se a mito-lógica é mito-mórfica, será que todos os discursos sobre ps. mitos se eqüivalem? Dever-se-á abandonar toda exigência epistemológica permitindo distinguir entre várias qualidades de discurso sobre **o** mito? Questão clássica mas inevitável. Não podemos responder a ela — e creio que Lévi-Strauss não lhe responde — enquanto não tiver sido expressamente exposto **o** problema das. relações entre **o** filosofema ou **o** teorema

de um lado, e o mitema ou mitopoema do outro. O que não é simples. Se não levantarmos expressamente este problema, condenamo-nos a transformar a pretensa transgressão da filosofia em erro despercebido no interior do campo filosófico. O empirismo seria o gênero cujas espécies seriam sempre estes erros. Os conceitos trans-filosóficos transformar-se-iam em ingenuidades filosóficas. Poder-se-iam mostrar este risco em muitos exemplos, nos conceitos de signo, de história, de verdade, etc. O que pretendo acentuar é apenas que a passagem para além da Filosofia não consiste em virar a página da Filosofia, (o que finalmente acaba sendo filosofar mal) mas em continuar a ler de *uma certa maneira* os filósofos. O risco de que falo é sempre assumido por Lévi-Strauss e é o próprio preço do seu esforço. Disse que o empirismo era a forma matricial de todos os erros ameaçadores de um discurso que continua, principalmente em Lévi-Strauss, a pretender ser científico. Ora, se quiséssemos levantar seriamente o problema do empirismo e da bricolagem, chegaríamos sem dúvida muito depressa a proposições absolutamente contraditórias quanto ao estatuto do discurso de Etnologia estrutural. Por um lado o estruturalismo apresenta-se, jçorn. razão, como a própria crítica do empirismo. Mas ao mesmo tempo já não há livro ou estudo de Lévi-Strauss que não sé proponha como um ensaio empírico que outras informações poderão,sempre vir a completar ou a contrariar. Os esquemas estruturais são, sempre propostos como hipóteses^roçedentes^de uma quajjtídade. **;fimta** • de...jnfprma**ção** e submetidas à prova da experiência. Numerosos textos poderiam demonstrar esta dupla postulação. Voltemo-nos uma vez mais para a *Abertura* de Le *Cru et le Cuit* onde se vê bem que, se esta postulação é dupla, é porque se trata aqui de uma linguagem sobre a linguagem: "Os críticos que nos censurassem por não termos procedido a um inventário exaustivo dos mitos sul-americanos antes de os analisarmos cometeriam um grave contra-senso sobre a natureza e o papel destes documentos. O conjunto dos mitos de uma população pertence à ordem do discurso. A menos que a população se extinga-física ou moralmente, este conjunto jamais é fechado. Isso eqüivaleria portanto a censurar um lingüista que escrevesse a gra-

mática de uma língua sem ter registrado a totalidade das palavras que foram pronunciadas desde que essa língua existe, e sem conhecer as trocas verbais que ocorrerão enquanto existir. A experiência prova que um número irrisório de frases.., permite ao lingüista elaborar uma gramática da língua que estuda. E mesmo uma gramática parcial, ou um esboço de gramática, representam aquisições preciosas se se tratar de línguas desconhecidas. A sintaxe não. espera, para se manifestar, o recenseamento de uma série teoricamente ilimitada de acontecimentos, dado que consiste no corpo de regras que preside à sua geração. Ora, foi na verdade um esboço da sintaxe da mitologia sul-americana que quisemos fazer. Se novos textos vierem enriquecer o -discurso mítico, será a ocasião de controlar ou de modificar a maneira como certas leis gramaticais foram formuladas, de renunciar a algumas delas, e de descobrir outras novas. Mas.cm nenhum caso nos poderiam, exigir um. discurso-mítico total.....Pois acabamos de ver-que esta exigência não tem sentido" (p. 15-16). A totalização é portanto definida ora como *inútil,* ora como *impossível.* Isso resulta, sem dúvida, do fato de haver duas maneiras de pensar o limite da totalização.^ Ê diria uma vez mais que essas duas determinações coexistem de maneira não-expressa no discurso de Lévi-Strauss. A totalização pode ser considerada impossível no estilo clássico: evoca-se então o esforço empírico de urrí "sujeito ou de um discurso finito correndo em vão atrás de uma riqueza infinita que jamais poderá dominar. Há demasiado e mais do que se pode dizer. Mas pode-se determinar de outro modo a.não--totalização: não mais sob o conceito de finitude como ássignaçao à empiricidade mas sob o conceito *de, jogo.* Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo —- a saber a linguagem e uma linguagem finita — exclui a totalização: este campo é com' efeito o de um *jogo,* isto é, de substituições infinitas nq fechamento de um. conjunto finito. Este cam-J i po só permite estas substituições infinitas porque é ^finito, isto é, porque em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser dema-

siado grande, lhe falta algo, a saber um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições. Poderíamos dizer, servíndo-nos rigorosamente dessa palavra cuja significação escandalosa sempre se atenua em francês, que este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento da *suplementariedade.* Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre,* que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento.* O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado. Embora Lévi-Strauss não se sirva da palavra *suplementar* acentuando, como aqui faço, as duas direções de sentido que nela se encontram estranhamente reunidas, não é por acaso que se serve por duas vezes dessa palavra na *Introduction à 1'oeuvre de Mauss,* no momento em que fala da "superabundância de significante em relação aos significados nos quais se pode colocar": "No seu esforço para compreender o mundo, o homem dispõe portanto sempre de um excesso de significação (que reparte entre as coisas de acordo com leis do pensamento simbólico que cabe aos etnólogos e aos lingüistas estudar). Esta distribuição de uma ração *suplementar* -— se assim nos podemos exprimir — é absolutamente necessária para que no total, o significante disponível e o significado capturado permaneçam entre si na relação de complementariedade que é a própria condição do pensamento simbólico." (Poder-se-ia sem dúvida mostrar que esta *ração suplementar áp* significação é a origem da própria *rttiõ.)* Ã palavra reaparece um pouco mais adiante "depois de Lévi-Strauss ter falado desse "significante flutuante, que é a servidão de todo o pensamento finito": "Por outras palavras, e inspirando-nos no preceito de Mauss de que todos os fenômenos sociais podem ser assimilados à linguagem, vemos no mana, no Wakau, na oranda e outras noções do mesmo tipo, a expressão consciente 'de uma função semântica, cujo papel é permitir ao pensamento simbólico exercer-se apesar da contradição que lhe é própria". - Assim se explicam as anthiornjas aparentemente insolúveis, ligadas a esta noção. . . Força e ação, qualidade e estado, substan-

tivo e adjetivo e verbo ao mesmo tempo; abstrata e concreta, onipresente e localizada. E com efeito o mana é tudo isto ao mesmo tempo; mas precisamente, não é porque ele nada é de tudo isto: simples forma ou mais exatamente símbolo no estado puro, portanto suscetível de tomar qualquer conteúdo simbólico? Neste sistema de símbolos que constitui toda a cosmologia, seria simplesmente um *valor simbólico zero,* isto é, um signo marcando a necessidade de um conteúdo simbólico *suplementar* [Sou eu que sublinho] aquele que carrega já o significado, mas podendo ser um valor qualquer com a condição de fazer parte ainda da reserva disponível e de não ser, como dizem os fonólogos, um termo de grupo." (Nota: "Os lingüistas já foram levados a formular hipóteses deste tipo. Assim: "Um fonema zero opõe-se a todos os outros fonemas do francês na medida em que não comporta nenhum caráter diferencial e nenhum valor fonético constante. Em contrapartida o fonema zero tem por função própria opor-se à ausência de fonema" (Jakobson e Lotz). Quase se poderia dizer também, esquematizando a concepção que foi aqui proposta, que a função das noções de tipo *mana* é de se opor à ausência de significação "sem comportar por si mesma nenhuma significação particular."

A superabundância do significante, o seu caráter *suplementar,* resulta portanto de uma finitude, isto é, de uma falta que deve ser *suprida.*

Compreende-se então por que razão o conceito de jogo é importante em Lévi-Strauss. As referências a todas as espécies de jogos, em especial à roleta, são muito freqüentes, principalmente nas *Entretiens, Race et Histoire, La Pensée sauvage.* Ora esta referência ao jogo é sempre tomada numa tensão.

Tensão com a história, em primeiro lugar. Problema clássico e em torno do qual se gastaram as objeções. Indicarei apenas o que me parece ser a formalidade do problema: ao reduzir a história, Lévi-Strauss tratou como merece um conceito que sempre foi cúmplice de uma metafísica teleológica e escatológica, isto é, paradoxalmente desta filosofia da presença — à qual se julgou poder opor a história. A temática da historicidade, embora pareça introduzir-se bem tarde na

Filosofia, sempre foi nela requerida pela determinação do ser como presença. Com ou sem etimologia e apesar do antagonismo clássico que opõe estas significações em todo o pensamento clássico, poderíamos mostrar que o conceito de *episteme* sempre chamou o de *istoria* se a história é sempre a unidade de um devir, como tradição da verdade ou desenvolvimento da ciência orientado para a apropriação da verdade na presença e a presença a si, para o saber na consciência de si. A história sempre foi pensada como o movimento de uma ressunção da história, derivação entre duas presenças. Mas se é legítimo por em dúvida este conceito de história, corremos o risco, ao reduzi-lo sem colocar expressamente o problema que aqui aponto, de cair novamente num anistoricismo de forma clássica, isto é, num momento determinado da história da metafísica. Esta me parece ser a formalidade algébrica do problema. Mais concretamente, no trabalho de Lévi-Strauss, é preciso reconhecer que o respeito da estruturalidade, da originalidade interna da estrutura, obriga a neutralizar o tempo e a história. Por exemplo, a aparição de uma nova estrutura, de um sistema original, faz-se sempre — e é a própria condição da sua especificidade estrutural — através de uma ruptura com o seu passado, a sua origem e a sua causa. Só se pode portanto descrever a propriedade da organização estrutural não levando em conta, no próprio momento dessa descrição, as suas condições passadas: omitindo colocar o problema da passagem de uma estrutura para outra, colocando entre parênteses a história. Neste momento "estruturalista", são indispensáveis os conceitos de acaso e de descontinuidade. E de fato Lévi-Strauss recorre muitas vezes a eles, como por exemplo para essa estrutura das estruturas que é a linguagem, acerca da qual diz em *Introduction à l'oeuvre de Mauss* que "Só pode ter nascido de repente": "Quaisquer que tenham sido o momento e as circunstâncias da sua aparição na escala da vida animal, a linguagem só pode ter nascido de repente. As coisas não podem ter começado a significar progressivamente. Após uma transformação cujo estudo não compete às ciências sociais, mas à Biologia e à Psicologia, efetuou-se a passagem de um estádio em que nada tinha sentido para outro em que tudo possuía um." O que não impede Lévi-

-Strauss de reconhecer a lentidão, a maturação, o labor contínuo das transformações fatuais, a história (por exemplo em *Race et Histoire).* Mas tem de, por um gesto que foi também o de Rousseau ou de Husserl, "afastar todos os fatos" no momento em que pretende apreender a especificidade essencial de uma estrutura. Como Rousseau, tem de pensar sempre a origem de uma estrutura nova segundo o modelo da catástrofe — transformação da natureza na natureza, interrupção natural do encadeamento natural, desvio *da* natureza.

Tensão do jogo com a história, tensão também do jogo com a presença. A presença de um elemento é sempre uma referência significante e substitutiva inscrita num sistema de diferenças e o movimento de uma cadeia. O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não inversamente. Ora, se Lévi-Strauss, melhor do que qualquer outro, fez aparecer o jogo da repetição e a repetição do jogo, nem por isso se deixa de perceber nele uma espécie dé ética da .presença, de nostalgia da origem, da inocência arcaica e natural, de uma pureza da presença e da presença a si na palavra; ética, nostalgia e mesmo remorso que muitas vezes apresenta como a motivação do projeto etnológico quando se dirige a sociedades arcaicas, isto é, a seus olhos, exemplares. Esses textos são" bem conhecidos.

Voltada para a presença, perdida ou impossível, da origem ausente, esta temática estruturalista da imediatidade interrompida é portanto a face triste, *negativa,* nostálgica, culpada, rousseauísta, do pensamento do jogo cujo reverso seria a *afirmação* nietzchiana, a afirmação alegre do jogo do inundo c Ha inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa, *Esta afirmação determina então o* jjão^çentrp *semjer^como perda do centro.* E joga sem segurança. Pois há um jogo *segunK^õ'qae* se limita à *substituição* de peças *dadas e existentes, presentes.* No caso absoluto, a afirmação entrega-se também à indeterminação *genética, à aventura seminal* do traço.

Há portanto duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente como um exílio a necessidade da interpretação. A outra, que Já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica ou da onto-teologia, isto é, da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranqüilizador, a origem e o fim do jogo. Esta segunda interpretação da interpretação, cujo caminho nos foi indicado por Nietzsche, não procura na Etnografia, como o pretendia Lévi-Strauss, cuja *Introduction à l'oeuvre de Mauss* cito novamente, a "inspiradora de um novo humanismo".

Poderíamos hoje entrever por mais de um sinal que estas duas interpretações da interpretação — que são absolutamente inconciliáveis mesmo se as vivemos simultaneamente e as conciliamos numa obscura economia — partilham entre si o campo daquilo que se denomina, de maneira tão problemática, as ciências humanas.

Pelo que me diz respeito, não creio, muito embora estas duas interpretações devam acusar a sua diferença e aguçar a sua irredutibilidade, que hoje haja alguma coisa a *escolher.* Em primeiro lugar porque aí estamos numa região — digamos ainda, provisoriamente, da historicidade —• em que a categoria de escolha parece bem frágil. Em seguida porque é preciso tentar primeiro pensar o solo comum, e a *diferencia* desta diferença irredutível. E porque temos aí um tipo de questão, digamos ainda histórica, cuja*"concepção, formação," gestação',Wdbãliio,^ó\t* apenas entrevemos. E digo estas palavras com os olhos **dirigidós7**~é~certo, para as operações da procriação; mas também para aqueles que, numa sociedade da qual não me excluo, os desviam perante o ainda inominável que se anuncia e que só pode fazê-lo, cbmo é necessário cada vez que se efetua um nascimento, sob a espécie^da não-espécie, sob a forma informe, .muda, infante e térrificante da monstruosidade.

"Force et signification", *Critique,* 193-194, junho-julho de 1963.

"Cogito et histoire de la folie", conferência pronunciada em 4 de março de 1963 no Collège philosophique e publicada na *Revue de métaphysique et de morale,* 1964; 3 e 4.

"Edmond Jabès et la question du livre", *Critique,* 201, janeiro de 1964.

"Violence et métaphysique, essai sur la pensée d'Emmanuel Lavinas", *Revue de métaphysique et de morale,* 1964, - 3 e 4.

"'Genèse et structure' et la phénoménologie", conferência pro- ' nunciada em Ceisy-la-Salle em 1959. Publicada na coletânea *Genèse et structure* dirigida por Gandillac, Goldmann e Piaget, éd. Mouton, 1964.

"La Parole soufflée", *Tel Quel* 20 (inverno de 1965).

"Freud et la scène de récriture", conferência pronunciada no Instituto de Psicanálise, em março de 1966, publicada em *Te! Quel* 26 (vergo de 1966).

"Le théâtre de la.cruauté et la clôture de la représentatiorT. conferência pronunciada em Parma. abril de 1966 no colóquio Antonin Artaud (Festival internacional de teatro universitário), publicada em *Critique,* 230, julho de . 1966.

"De 1'économie restreinte à 1'économie gcnérale — Un hecelianisme sans reserve", *ÜArc,* maio de 1967.

"La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", conferência pronunciada no Colóquio Internacional da Universidade Johns Hopkins, Baltimore, sobre *As linguagens críticas e as ciências humanas,* em 21 de outubro de 1966.

Pela data destes textos, desejaríamos observar que, no momento de lê-los para reuni-los não podemos mais manter a mesma distância em relação a cada um deles. O que aqui permanece como *deslocamento de um problema* forma certamente um sistema. Por alguma *costura* interpretãtiva, teríamos conseguido desenhá-lo depois de pronto. Nós, porém, deixamos aparecer somente o pontilhado, arrumando nele ou abandonando esses brancos sem os quais nenhum texto jamais se propõe como tal. Se *texto* quer dizer *tecido,* todos esses ensaios obstinadamente definiram sua costura como *alinhavo*
(Dezembro de 1966)

FILOSOFIA NA PERSPECTIVA

O SOCIALISMO UTÓPICO - Martin Buber (D031)
FILOSOFIA EM NOVA CHAVE - Susanne K. Langer (D033)
SARTRE - Gerd A. Bomheim (D036)
O VISÍVEL E O INVISÍVEL - M. Merleau-Ponty (D040)
A ESCRITURA E A DIFERENÇA - Jaeques Derrida (D049)
LINGUAGEM E MITO - Emst Cassirer (D050)
MITO E REALIDADE - Mircea Eliade (D052)
A LINGUAGEM DO ESPAÇO E DO TEMPO - Hugh M. Lacey (D059)
ESTÉTICA E FILOSOFIA - Mikel Duftenne (D069)
TEORIA E REALIDADE - Mario Bunge (D072)
FENOMENOLOGIA E ESTRUTURALISMO - Andréa Bonomi (D089)
A CABALA E SEU SIMBOLISMO - Gershom G. Scholem (D128)
AS ESTRUTURAS E O TEMPO - Cesare Segre (DI50)
DO DIÁLOGO E DO DIALÓG1CO - Martin Buber (D158)
FÍSICA E FILOSOFIA - Mario Bunge (D165)
VISÃO FILOSÓFICA DO MUNDO - Max Scheler (D191)
O QUE É UMA UNIVERSIDADE? - Luiz J. Lauand (D205)
LINGUAGEM, CONHECIMENTO, IDEOLOGIA - Marcelo Pascal (D213)
NOTAS PARA UMA DEFINIÇÃO DE CULTURA - T. S; Eliot (D215)
DEWEY: FILOSOFIA E EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA - M. Nazaré de Camargo Pacheco Amaral (D229)
ROMANTISMO E MESSIANISMO - Michel L8wy (D234)
TEXTO/CONTEXTO II - Anatol Rosenfeld (D254)
HOMO LUDENS - Johan Huizinga (E0O4)
GRAMATOLOGIA - Jaeques Derrida (E0I6)
FILOSOFIA DO ESTILO - G. G. Granger (E029)